

LUP

Daniel Thon Aasen

Musikk og eksistens:

Potensielle interaksjoner mellom musikalske eksistensielle erfaringer og konstruksjon av musikalsk identitet

Music and existence:

Potential interactions between musical existential experiences and constructions of musical identities

Masteroppgave i kultur- og språkfagenes didaktikk

2019

Samtykker til tilgjengeliggjøring i digitalt arkiv Brage

JA NEI

Innholdsfortegnelse

NORSK SAMMENDRAG	5
ENGELSK SAMMENDRAG	6
1. INNLEDNING	7
1.1 APOLOGI	7
1.2 BAKGRUNN OG UTBRETNING AV FELTENE	8
1.3 MASTEROPPGAVENS OPPBYGNING	11
2. VITENSKAPSTEORI OG METODE	12
3. IDENTITET	15
3.1.1 <i>Selvbegrepet</i>	16
3.2 IDENTITET OG MODERNITET	17
3.3 GIDDENS	17
3.4 GEE	18
3.5 BERKAAK	22
3.6 MUSIKK OG IDENTITET	23
3.7 LAMONT	23
3.8 DENORA	26
3.9 FRITH	29
3.10 RUUD	31
3.10.1 <i>Selvbiografisk minne</i>	32
3.10.2 <i>Musikk og følelser</i>	33
3.10.3 <i>Det personlige rom</i>	34
3.10.4 <i>Det sosiale rom</i>	35
3.10.5 <i>Tiden og stedets rom</i>	35
3.10.6 <i>Det transpersonlige rom</i>	36
3.10.7 <i>Identitet og transcendens</i>	36
3.11 SAMMENFATNING	38
3.11.1 <i>Musikk og identitet</i>	39
4. EKSISTENSIELL ERFARING	41
4.1 EKSISTENSIALISME	42
4.2 MARTIN HEIDEGGER	44
4.3 VARKØY	50
4.4 VETLESEN	52
4.5 NIELSEN	55

4.6	SMALL.....	57
4.7	GULDBRANDSEN.....	58
4.8	<i>Den musikalske eksistensielle erfaring.....</i>	<i>64</i>
5.	DRØFTING.....	65
5.1	INTRODUKSJON	65
5.2	BEGREPENE	66
5.3	KUNSTVERKETS ÅPNING	68
5.4	ØYEBLIKKET	70
5.5	IDENTITET SOM ÅPENHET	71
5.6	EKSISTENSIELLE ERFARINGER SOM FORMENDE	72
6.	INNVIRKNINGER I SKOLESAMMENHENG	73
7.	AVSLUTNING.....	75
	<i>Bibliografi.....</i>	<i>76</i>

Norsk sammendrag

I denne oppgaven skal jeg gjøre en fortolkning av to forskningsområder: den musikalske eksistensielle erfaring og musikalsk identitet, med den hensikt å kunne studere disse, ikke som adskilte fenomen, men som nært beslektede fenomen som har tilknytning til hverandre. Musikalsk eksistensiell erfaring er et relativt nytt begrep innen fagdidaktisk forskning, men det har fått større fokus etter det ble innført i læreplanen for musikk i Kunnskapsløftet. Samtidig er også forskning på musikk og identitet blitt stadig mer relevant for musikkforskning og musikkdidaktisk forskning.

I denne oppgaven benytter jeg en form for eksplorativ forskning hvor jeg undersøker hvordan og om disse to fenomenene kan være beslektede og påvirke hverandre. Oppgaven kan anses som et bidrag til videre forskning med den hensikt å skape større didaktisk forståelse rundt fenomenene, og å i større grad åpne opp for musikalsk eksistensiell erfaring som en ny fagdidaktisk kategori.

Engelsk sammendrag

In this thesis I do a reading of significant texts linked to two different areas of research, one concerning musical existential experience, the other concerning musical identity. My goal is to study these phenomena not as separate fields, but as phenomena that are related to each other on profound levels. “Musical existential experience” is a relatively new concept within the discipline of music didactics, but it has come to be explored with substantial interest by an increasing number of scholars since it was introduced in the new national curriculum for music education in Norway in 2006. Roles that music play in the construction of identity has evolved as a prominent field of research for several decades now both within the larger field of musicology and more specifically within music didactics.

The present thesis offers what we may label a form of exploratory research where I seek to investigate whether the two phenomena in question can be seen to be related on a deeper level and affect each other. This thesis is intended as a contribution to further research with the aim of creating greater didactic understanding of the phenomena, and to open up to a greater awareness for “musical existential experience” as a new didactic category.

1. Innledning

1.1 Apologi

Min bakgrunn for denne oppgaven er av en personlig art. For meg er det umulig å forestille seg livet uten musikk, eller hvem jeg hadde vært uten musikk. Musikk har alltid vært viktig for min identitetsskaping, selv om jeg ikke kunne definere dette på en slik måte underveis. Fra mitt eget synspunkt opplevdes det som om det kun var musikken som definerte meg, og jeg orienterte meg i verden gjennom musikken. Musikken min definerte meg, uten at jeg reflekterte noe videre over dette, det var bare slik det skulle være. Det sistnevnte kan også gjelde det som kan kalles *eksistensielle opplevelser*. Jeg var ikke kjent med dette begrepet før jeg begynte å studere musikk på høghskolenivå, men det var først da jeg fikk forståelse for dette begrepet at kunne jeg tenke tilbake og identifisere tidligere opplevelser som å være av en eksistensiell art. Begrepet musikalske eksistensielle erfaringer er et lite utforsket begrep, og det er primært i den musikkdidaktiske diskursen i Norden at dette blir undersøkt nærmere og først nå at vi begynner å se tendenser til at det blir undervist om dette som fenomen. Trolig har mange, kanskje til og med de fleste av oss, hatt musikalske eksistensielle opplevelser uten at vi kan definere dem som dette, inntil vi får kunnskap om slike fenomener. Til tross for at begrepet nylig ble lansert, ble det også inkludert i læreplanen for musikk i Kunnskapsløftet, noe som understreker at det har en særlig plass i musikkfaget. Ikke bare er det et nytt begrep, det har også klare filosofiske undertoner, og slik sett er det vanskelig å komme med en klar, entydig definisjon.

Eksistensielle opplevelser handler om skjellsettende møter med noe større enn selv, hvor en får følelsen av å rykkes ut av den dagligdagse sfæren en ellers befinner seg i og samtidig opplever en ny kontakt med ens eget vesen. Det innebærer ofte en konfrontasjon med de eksistensielle spørsmålene i verden, slikt som angår død, tid eller meningen med livet. Eksistensielle erfaringer knyttet til musikk har i stor grad medvirket til min identitet. Følelsen av å være plassert utenfor tid og rom, men samtidig ha følelsen av å endelig føle seg hjemme der man hører til, er noe jeg kun har fått oppleve gjennom musikken.

I løpet av mine år som musikkstudent har jeg fått erfare at dette gjelder ikke bare meg, musikalske opplevelser knyttet til identitet og eksistensielle erfaringer er svært utbredt blant mine medstudenter. Samtidig er dette temaer som ikke blir belyst i stor grad i skolesammenheng. Å fokusere på de eksistensielle lagene i musikken oppleves ofte som vanskelig å beskrive og formulere i pedagogiske sammenhenger, og i stedet rettes fokuset mot "utsiden av musikken", altså det som lar seg beskrive og er teknisk håndterbart (Pio & Varkøy, 2012, s. 100-103).

I den senere tid har samspillet mellom musikk og identitet vokst frem som et stort internasjonalt forskningsfelt, og første del av oppgaven min vil derfor redegjøre for denne forskningen. Forskning på eksistensielle erfaringer knyttet til musikk derimot, er fortsatt i sin barndom, og er i stor grad begrenset til Norden. En stor del av oppgaven blir derfor viet til å se på den tidligere forskningen og videreutvikle forståelsen av dette begrepet. Etter min erfaring er det nærliggende å anta at det er en sammenheng mellom identitet og eksistensielle erfaringer knyttet til musikk, og drøftingen min vil derfor i stor grad fokusere på denne sammenhengen. Mitt ønske er å kunne studere disse fenomenene, ikke som atskilte, men som sammenvevde tråder i det samme nettet.

1.2 Bakgrunn og utbredning av feltene

Min oppgave dreier seg rundt to fenomener: eksistensiell erfaring og identitetskonstruksjon. Musikk er nært knyttet til identitet, og eksistensielle erfaringer kan ofte være forårsaket av musikkopplevelser. Begrepet musikalsk eksistensiell erfaring dukket opp relativt nylig i den nordiske musikkforskningsdiskursen, særlig gjennom musikkforskeren Øivind Varkøy, som fortsatt jobber med å definere og utdype begrepet i forskningspraksisen sin. Begrepet er utforsket lite både innen generell musikkforskning og musikkpedagogisk forskning, og er lite kjent i land utenfor Norden. I Norge har begrepet også blitt inkludert i læreplanen for musikk i Kunnskapsløftet, hvor musikkopplevelse som eksistensiell erfaring blir beskrevet på følgende måte:

Musikkopplevelsen er uforutsigbar, men ikke forutsetningsløs. I dette ligger erkjennelsen av at musikkopplevelsen ikke bare er intuitiv, men at kjennskap til musikk, kunnskap om musikk, utvikling av musikalske ferdigheter og refleksjon om

musikk til sammen danner grunnlag for musikkopplevelsen forstått både som estetisk opplevelse og eksistensiell erfaring. (Utdanningsdirektoratet, 2006b)

Musikalsk eksistensiell erfaring er et relativt ukjent og lite utforsket fenomen, og ennå ikke etablert som et fagdidaktisk begrep ettersom det er helt nytt. Dette er eneste gang begrepet nevnes i Kunnskapsløftet, men at det i det hele tatt er inkludert sender klare signaler om viktigheten av dette fenomenet. Formuleringen i læreplanen er ikke veldig konkret, og det står ingen videre forklaring på hva som menes med begrepet eksistensiell erfaring, men ut ifra min egen lesing ser jeg det slik at begrepet har filosofiske undertoner. Jeg skal derfor utforske det som er blitt skrevet om begrepet i lys av eksistensiell filosofi, primært gjennom filosofen Martin Heidegger. Heidegger regnes som en av de fremste filosofene innen den filosofiske retningen eksistensialisme, som i stor grad vokste frem i løpet av 1900-tallet, men også på 1800-tallet finner vi forløpere til eksistensialismen, som for eksempel Søren Kierkegaard. Retningen kjennetegnes ved at den behandler problemer som faktisitet, frihet, angst, død og mening med livet, og vilkår for menneskets eksistens og opplevelser (Crowell, 2017). For mange er musikalske opplevelser spesielt egnet til å bringe oss i kontakt med disse grunnleggende spørsmålene i livet. Ifølge Pio og Varkøy sin lesning av Heidegger er kunst spesielt egnet til å få oss i kontakt med grunnleggende vilkår ved livet, kunsten har potensiale til å stoppe oss i våre spor og få verden til å åpne seg opp for oss (referert i Pio & Varkøy, 2012, s. 105). Jeg vil med dette forsøke å nærme meg en beskrivelse av hva begrepet musikalsk eksistensiell erfaring kan innebære, ettersom dette ikke er et etablert begrep.

Eksistensielle erfaringer forbundet med musikk er en forskningskategori som i en fagdidaktisk forskningskrets fortsatt er relativt ny og liten. Dette i motsetning til identitet, som er et markant forskningsfelt som også er godt etablert innen musikk- og didaktisk forskning.

I likhet med eksistensielle erfaringer, blir også identitet nevnt i Kunnskapsløftet, som er mindre overraskende med tanke på at identitet er et såpass stort forskningsfelt, også i vår tid. I den generelle delen for læreplanen er det ett sitat som er interessant: "En persons evner og identitet utvikles i samspillet med andre - mennesket formes av sine omgivelser samtidig som det er med på å forme dem" (Utdanningsdirektoratet, 2006a). I de andre henvisningene til identitet er fokuset på nasjonal identitet, og identitet knyttet til kulturarv. Dette er aspekter ved identitet som jeg ikke kommer til å fokusere på i min oppgave, derfor legger jeg heller ikke vekt på formuleringene av identitet som er gitt i Kunnskapsløftet. Jeg skal utforske identitet

sett fra et musikkforskningsperspektiv, og fokusere på hvordan identitetsskaping foregår og hvilke prosesser som konstituerer individers identitet, og musikkens rolle i dette.

Musikk er for mange svært knyttet til identitet, og min hypotese er at eksistensielle erfaringer kan også i stor grad være identitetsformende. Samtidig kan også identitet være et viktig aspekt som kan gi tilgang til eksistensielle erfaringer. Mitt formål med denne oppgaven er å gi en innsikt i relasjonene mellom eksistensielle opplevelser og identitet knyttet til musikk, og at denne innsikten kan utgjøre et fundament for videre fagdidaktisk forskning og metodisk utvikling. Med oppgaven ønsker jeg primært å gi et bidrag til videre forskning. Oppgaven har en forankring innen fagdidaktiske rammer, med eksistensiell erfaring som nytt fagdidaktisk begrep i læreplanen for musikk i Kunnskapsløftet, og identitet, som er godt etablert og relevant innen moderne musikkdidaktisk forskning.

For å gjøre tydelig det refleksive forholdet jeg ser mellom de to fenomenene jeg vil utforske er problemstillingen min delt i to spørsmål. Den er som følger:

Hvordan kan eksistensielle erfaringer knyttet til musikk være med på å forme et individs identitetsforståelse, og i hvilken grad kan et individs musikalske identitet åpne opp for eksistensielle møter med musikk?

Etter en slik problemstilling ser jeg det nødvendig med en avklaring av rammene som denne oppgaven skal foregå innenfor. Dette er ikke et forskningsprosjekt ute i felten, som skal samle inn individers eller gruppers personlige erfaringer med identitet og møter med musikk av eksistensiell art. Oppgaven baserer seg på ren teoretisk utforsking av begrepene og fenomenene jeg har nevnt, og et hermeneutisk dypdykk i disse. Jeg skal altså se på den teorien og forskningen som allerede finnes for å kunne svare på problemstillingen min. Den teorien jeg bruker, både den om identitet og den om eksistensiell erfaring, tjener både som en gjennomgang av tidligere forskning, samtidig som den legger det teoretiske fundamentet for det jeg skal skrive.

1.3 Masteroppgavens oppbygning

Videre følger en kort beskrivelse av masteroppgavens struktur og oppbygging.

I kapittel 1, Innledning, presenteres masteroppgavens bakgrunn og problemstilling. Her begrunnes også valget av tema.

I kapittel 2, Vitenskapsteori og metode, presenteres valg av metode og utfordringer knyttet til dette.

De to neste kapitlene legger det teoretiske og forskningsmessige grunnlaget for oppgaven. I begge kapitlene trekker jeg fram ulike nåtidige så vel som tidligere perspektiver på feltene. Hvert av kapitlene tjener som en gjennomgang av relevant tidligere forskning, og legger samtidig det teoretiske fundamentet for min senere drøfting, samt som en forståelsesramme rundt masteroppgavens problemstilling og tema.

I kapittel 3, Identitet, presenteres forskning på både generell identitetsteori så vel som musikalsk identitet. Kapitlet avsluttes med en sammenfatning av de ulike perspektivene som vil være relevant for min senere drøfting.

I kapittel 4, Eksistensielle erfaringer, presenteres først en kort redegjørelse av eksistensialismen som filosofisk retning, deretter presenteres ulike teoretikers forskning på den musikalske eksistensielle erfaring.

I kapittel 5, Drøfting, drøftes oppgavens problemstilling med utgangspunkt i det fagteoretiske grunnlaget jeg la de i forrige kapitlene.

I kapittel 6, Innvirkninger i skolesammenheng, skal jeg kort se nærmere på hvilke innvirkninger disse funnene kan ha i et mer praktisk og didaktisk perspektiv. Her summerer jeg også i hvilken grad denne oppgaven fungerer som et grunnlag for videre forskning, og jeg drøfter kort nye spørsmål som har dukket opp underveis i forskningen min, som kan være gjenstand for senere utforskning.

I kapittel 7, Oppsummering, sammenfatter jeg funnene jeg kom fram til i forrige kapittel.

2. Vitenskapsteori og metode

Denne oppgaven starter med en hypotese som har sprunget fram av nyutvikling innen nordisk musikkpedagogisk forskning og fagplanmessige rammeverk: at musikalske eksistensielle erfaringer kan være vesentlige for musikalsk identitetsutvikling og at dette derfor er viktig å etterstrebe i fagdidaktisk praksis. Selv om jeg bruker ordet hypotese er dette likevel ingen naturvitenskapelig inspirert hypotetisk-deduktiv metode. I stedet forsøker jeg å sammenføre to forsknings- og erkjennelsesområder for å undersøke hvordan og i hvilken grad en slik sammenføring kan gi dypere innsikt i samspillet mellom musikalsk identitetsutvikling og musikalske eksistensielle erfaringer.

Jeg gjør en fortolkning av to ulike forskningsområder, identitet og eksistensiell erfaring. Metoden jeg tar i bruk er en form for eksplorativ forskning, som også kan kalles for utforskende hermeneutikk. Selve utvalget av tekster er basert i ønsket om å gå inn i et materiale som kan gi større innsikt i de erfaringsområdene oppgaven undersøker. Det er her ikke snakk om komparasjon, i stedet dreier dette seg om en sammenføring av ulike typer tekster fra de to hovedfeltene; det ene som er forankret i musikkdidaktikk, -pedagogikk, og psykologi, det andre som er mer estetisk og filosofisk forankret. Som det går fram av problemstillinga har jeg en tosidig tilnærming til fortolkningen av de to forskningsområdene: både hvordan musikalske eksistensielle erfaringer kan forme identitetsforståelse, og i hvilken grad musikalsk identitet kan åpne opp for eksistensielle erfaringer.

Jeg arbeider altså med å føre sammen to ulike forskningsfelt for å se hva som kan oppnås ved dette, og har derfor valgt hermeneutisk fortolkning som tilnæringsmåte. Formålet med en slik fortolkning, som Koskinen og Lindström skriver, ligger i det faktum at tekster i seg selv ikke er teorier om et fenomen i seg selv, men kan åpne opp nye forståelser for dette fenomenet gjennom hermeneutisk lesing (Koskinen & Lindström, 2013, s. 757). De viser også til Byrne som sier at hermeneutisk lesing og fortolkning er en metode for å finne mening i menneskelige opplevelser av verden som har blitt uttrykt gjennom språk (Byrne, referert i Koskinen & Lindström, 2013, s. 758).

Det jeg gjør i denne oppgaven kan kalles utforskende hermeneutikk. I Mantzavinos sin artikkel "Hermeneutics" på Stanford Encyclopedia of Philosophy viser han til Davidson som skriver at fortolkning er knyttet til et "principle of charity":

Charity in interpreting the words and thoughts of others is unavoidable [...]: just as we must maximize agreement, or risk not making sense of what the alien is talking about, so we must maximize self-consistency we attribute to him, on pain of not understanding *him*. (Davidson, referert i Mantzavinos, 2016)

Det vil si at jeg forsøker ikke å se etter skjulte meninger eller går inn i en kritisk fortolkning, men prøver å forstå hva forfatteren faktisk sier. Dette står i motsetning til Roland Barthes påstand om forfatterens død, og at i tolkning av tekster kan en fritt se bort ifra personen teksten ble skrevet av og tiden den ble skrevet i. Jeg forsøker ikke å finne svake punkter i tekstene; i stedet forsøker jeg å forstå forfatternes intensjonalitet slik den realiseres i tekstene deres.

De teoritekstene jeg bruker i denne oppgaven, både de som gjelder identitet og de som gjelder eksistensielle erfaringer, kan sies å være tekster av idéhistorisk karakter. I tråd med Quentin Skinners diskusjon av forfatterintensjonalitet i slike tekster søker en ikke etter intensjonalitet som noe som skulle være tilgjengelig som en del av forfatterens indre sjeleliv. Forfatterens intensjonalitet er bare tilgjengelig i den grad og den form den er nedfelt i den teksten som forfatteren har produsert (Skinner, 1988, s. 259-281). Jeg forholder meg altså til den intensjonalitet som er inskribert i teksten.

Målet er derfor for det første å utforske hva tekstene kan gi mitt prosjekt gjennom å komme nær forfatternes intensjoner i den grad det er mulig. I sin diskusjon av teksters posisjon i forskningsprosesser skriver Koskinen og Lindström at ved å stille spørsmål rettet mot teksten og la teksten snakke, kan teksten åpne opp for nye forståelser, og videre at "Reading can thus be seen as an attitude towards life, as an infinite act of understanding expressed through the researcher's openness, sensitivity and alertness to the address and infinite movement of the text (Koskinen & Lindström, 2013, s. 761). Å møte tekstene med «openness, sensitivity and alertness» er dermed en viktig metodisk strategi i denne oppgaven.

Men tekstene vil også alltid i møte med fortolkere generere mening utover forfatterens intensjonalitet. Som forsker og fortolker av tekster vil en alltid overføre egne holdninger og fordommer til tekstene man arbeider med. Prasad mener at når vi nærmer oss en tekst ut fra en basis i våre egne begrensninger og fordommer og deretter blir klar over disse, føler vi også behovet for å legge disse bak oss. Teksten utfordrer fordommene våre som forskere skriver han, og lesing og fortolking dreier seg dermed ikke om å forme teksten til å passe forskerens egne fordommer, men heller ikke å plassere seg som fortolker i forfatterens posisjon. Som

fortolker vil man aldri kunne oppnå den samme historiske og hermeneutiske situasjonen som forfatteren befant seg i da teksten ble skrevet, og Prasad skriver videre at "Interpretation always represents more than what the author intended with the text and is therefore not just a reproductive activity but also always a reproductive one" (Prasad, referert i Koskinen & Lindström, 2013, s. 760). Å møte tekstene med nevnte «openness, sensitivity and alertness» vil da innbefatte åpenhet til forfatterens intensjonalitet, men også til den mening som genereres utover denne i min lesning av dem.

Den hermeneutiske metoden jeg tar i bruk skiller seg da i varierende grad fra for eksempel retninger som mistankens hermeneutikk, kritisk hermeneutikk eller hermeneutisk fortolkning av kunstverk. Jeg vil videre postulere at feltene musikalsk identitetsutvikling og musikalske eksistensielle erfaringer utgjør en helhet, for det første i det rommet denne oppgaven utgjør, men også i mange menneskers livsverden. Med et slikt postulat kan en ta i bruk ulike hermeneutiske prinsipper for å føre disse to feltene sammen, jeg velger å lage det Kintsch kaller "bridge inferences":

In a [...] process of elaboration "bridge inferences" are made in which the interpreter adds inferences in order to associate otherwise unrelated terms, and "macro-propositions" are established that contain a summary of the gist of the text. During this complex process, the interpreter actively construes the meaning of the whole text and grasps its meaning (Kintsch, referert i Mantzavinos, 2016).

Min *bridge inference* blir altså å føre kategoriene musikalsk identitet og musikalsk eksistensiell erfaring sammen, og min *macro proposition* å anføre at de er nært beslektet i den grad at de kan undersøkes som en helhet, og min *meaning of the whole text* blir da de diskusjoner som vokser fram gjennom oppgaven.

Til slutt, jeg forsøker ikke å gi en helhetlig framstilling av de aktuelle forfatterens forskning og resultater, men jeg gjør en selektiv presentasjon av ideer, postulater og forskningsfunn hos de utvalgte teoretikerne. Dette utvalget er styrt av målet om å utforske mulige samspill mellom de teorier som finnes om musikalsk identitetsutvikling og musikalske eksistensielle erfaringer. Det er ikke et objektivt utvalg som skal gi en total forståelse, men i utvalget av tekster har jeg foretatt mange valg som i seg selv innebærer fortolkninger.

3. Identitet

Identitet er et begrep vi kjenner fra dagligtalen, og de fleste har en viss oppfatning av hva begrepet innebærer. Ingen vil være uten identitet, helst skal man ha flere identiteter, og identitet knyttes ofte til sosiale roller og samfunnsmessig rang, og ellers hvem man er som person. Innen humaniora og samfunnsvitenskap finnes det mye forskning som dreier seg om identitet, og det er et stort forskningsfelt innen for eksempel psykologi. Det finnes svært mange ulike definisjoner av begrepet i disse forskningstradisjonene, men ingen enighet om en endelig definisjon.

Begrep som er nært knyttet til identitet inkluderer "ego", "selvet", "selvoppfatning" og "selvfølelse", og jeg skal derfor innledningsvis presentere en kortfattet redegjørelse av dette selvbegrepet. Deretter skal jeg undersøke noen utvalgte teoretikers forståelse av hva identitet kan være på et generelt plan, og videre hva andre teoretikere skriver om identitet knyttet til musikk. Jeg skal se nærmere på hvilken rolle musikk kan ha for identitetsutvikling, for deretter å sammenfatte disse ulike perspektivene på identitet for å komme fram til forståelser av begrepet som vil bli verktøy i min videre diskusjon.

Jeg starter først med et sosiologisk perspektiv med Anthony Giddens, som er sentral for moderne identitetsforskning. Et annet perspektiv kommer via James Paul Gee, som ikke forsøker å gi en definisjon av begrepet, men viser hvordan forestillingen om identitet kan brukes som et analytisk verktøy. Odd Are Berkaak kommer med noen viktige refleksjoner rundt identitet som projeksjon.

Deretter skal jeg ta for meg fire teoretikere som på ulike måter utforsker sammenhengene mellom identitet og musikk, Alexandra Lamont, Tia DeNora, Simon Frith og Even Ruud.

3.1.1 Selvbegrepet

Begrepet "selv" dukker opp hos flere av de identitetsteoretikerne jeg forholder meg til, og uten at en kan si at forståelsen av begrepet er den samme for alle, er det allikevel nyttig for denne oppgaven å se på hvordan en av Norges fremste identitetsteoretikere, Even Ruud, forstår dette begrepet. Han har også mange interessante perspektiver på musikk og identitet som skal undersøkes senere i dette kapitlet.

I likhet med "identitet" finnes det ulike forståelser av hva begrepet "selv" innebærer. Felles for disse er at "selvet" viser til vår egen person, og hva vi tenker og føler om oss selv. Ruud viser til Rangell, som skriver at innen tradisjonell psykoanalytisk teori oppfattes selvet som et subjektivt eller mentalt innhold, som er delvis ubevisst i likhet med mange følelser, fantasier og tanker. Selvet er i en slik forstand et produkt av ego, og identitet blir dermed på et vis egos summering av alle selvrepresentasjonene (referert i Ruud, 2013, s. 52). Både ego og selv blir her brukt som overordna størrelser, men det kommer ikke klart fram hvordan Ruud skiller mellom disse. Ruud viser også til humanistisk psykologi, der "selv" referer til en personlig essens, en indre kjerne og "det sanne selv". Samtidig vektlegges også den "handlende" siden av selvet, det vil si at selvet oppfattes som et prinsipp som integrerer individets mange aktiviteter (Ruud, 2013, s. 52).

For Ruud er det "refleksivitet" som kjennetegner selvet, en oppmerksomhet mot oss selv som omfatter en enhet mellom kropp og sinn. For å unngå en dualisme som setter sjelen eller selvet over kroppen, poengterer han viktigheten av å betone *kontinuiteten* mellom kroppslige og sjelelige tilstander. Både kroppen og sjelen tar del i opplevelsene når vi posisjonerer oss i verden. Selvets prosesser foregår også alltid innenfor en tidshorisont: både fortiden og framtiden gir innhold til selvets fornemmelser, gjennom minner og framtidsprosjekter. Selvet kjennetegnes altså av tre dimensjoner: refleksivitet, kroppslighet og tid (Ruud, 2013, s. 53).

Videre, sier Ruud, ser selvet ut til å ikke være en medfødt fast enhet, men en språklig og sosial konstruksjon. Med en slik sosialkonstruksjonistisk forståelse blir selvet et "grammatisk selv", og det er språkpraksis som gir innhold til selvopplevelsen. Selvbiografiske minner kan nemlig ikke eksistere i en rå, ikke-narrativ form, vi påfører alltid våre erfaringer en narrativ struktur som er med på å danne vårt selv (Ruud, 2013, s. 54).

3.2 Identitet og modernitet

Jeg skal nå se nærmere på noen utvalgte teoretikers nyere bidrag til identitetsforskningen, og undersøke hvilken forståelse av identitet disse har. Jeg skal spesielt trekke frem de elementene i forskningen deres som vil være relevant for min senere drøfting.

3.3 Giddens

En teoretiker som er sentral for moderne identitetsforskning er sosiologen Anthony Giddens (1938-), som var en av de første som begynte å operere med et identitetsbegrep som ikke baserte seg på essensialistisk tenking. Giddens bruker begrepet selvidentitet, uten å forklare hvordan denne eventuelt skiller seg fra "identitet" generelt. Jeg leser Giddens slik at det dreier seg om en personlig identitet knyttet til selvet, slik den vokste fram i senmoderniteten, og ikke overordnede identitetsstørrelser, slik som nasjonal eller kulturell identitet.

Giddens skriver at det var først med framveksten av moderne samfunn at det enkelte individ kom i fokus. Med "moderne samfunn" mener ikke Giddens "dagens samfunn", men "samfunn hvor modernitet er velutviklet". Tidligere generasjoner baserte seg i større grad på tradisjoner som ga individer mer eller mindre definerte roller, og det samme gjelder samfunn med for eksempel et kastesystem. Giddens skriver at en viktig bestanddel for å kunne utvikle selvidentitet er muligheten til å ta valg som et individ i hverdagslige aktiviteter. Selvsagt er det ingen kulturer eller samfunn som totalt ekskluderer muligheten til å ta valg i det daglige liv, men tradisjoner og etablerte vaner gjør at livet til et individ blir styrt innenfor relativt gitte livsbaner (Giddens, 1991, s. 80).

Senmoderniteten, derimot, konfronterer individet med et mangfold av valg, men tilbyr samtidig lite hjelp til hvilke alternativer man bør velge. I moderne samfunn må man derfor finne ut sine egne roller selv. Selvet er ikke noe man er født med, og det er ikke noe fastsatt. Alle må omtenksomt konstruere sitt selv og velge en livsstil. Selvidentitet er dermed knyttet til eksistensielle spørsmål:

What to do? How to act? Who to be? These are focal questions for everyone living in circumstances of late modernity — and ones which, on some level or another, all of us answer, either discursively or through day-to-day social behaviour. (Giddens, 1991, s. 70)

Giddens anser selvet som et refleksivt prosjekt som individet selv er ansvarlig for, og et slikt prosjekt dreier seg om å skape og opprettholde et eller flere narrativer knyttet til hvem vi er, hvordan vi kom dit vi er nå, og hvor vi skal videre i fremtiden. Giddens skriver at vi er ikke hva vi er, men hva vi skaper oss selv til. Dette betyr at utviklingen av selvidentitet innebærer mer enn å bare lære seg selv å kjenne. Det betyr derimot ikke at selvet er tomt for innhold, det er psykologiske prosesser og behov som styrer organiseringen av selvet, men foruten disse er det de situasjonene man engasjerer seg i som avgjør hvem man blir som individ (Giddens, 1991, s. 75-76).

3.4 Gee

Begrepet identitet kan som nevnt ha mange ulike betydninger i forskjellig litteratur. James Paul Gee (1948-) forsøker ikke å skissere en ny definisjon eller betydning av begrepet, men viser hvordan forestillingen om identitet kan brukes som et analytisk verktøy for å studere viktige problemstillinger om teori og praksis i utdanning. Det å bli gjenkjent som en spesiell "type person" ("*kind of person*") i en gitt kontekst er det Gee viser til når han bruker begrepet identitet. Når mennesker handler og samhandler så gjenkjenner andre den personen som en som handler og samhandler som en spesiell "type person", for eksempel som hjemløs, radikal feminist, barnehagetante, akademiker, og så videre. Den "type person" man blir gjenkjent som å være på et gitt tidspunkt kan være tvetydig og ustabil, og kan endre seg i ulike kontekster, og i fra det ene øyeblikket til det neste. Dette innebærer at alle har flere identiteter som er knyttet til sine opptredener i samfunnet, og ikke til sine "interne tilstander" (Gee, 2000, s. 99).

For å kunne bruke identitet som et analytisk forskningsverktøy har Gee utviklet en måte å anse identitet på som kretser rundt fire perspektiver på hva det vil si å bli gjenkjent som en "spesiell type person". Tabellen nedenfor skisserer disse:

TABLE 1 Four Ways to View Identity

	Process	Power	Source of power
1. Nature-identity: a state	developed from	forces	in nature
2. Institution-identity: a position	authorized by	authorities	within institutions
3. Discourse-identity: an individual trait	recognized in	the discourse/ dialogue	of/with "rational" individuals
4. Affinity-identity: experiences	shared in	the practice	of "affinity groups"

Disse fire perspektivene er ikke adskilt fra hverandre, presiserer Gee, både i teori og praksis henger de sammen på komplekse og viktige måter. De bør anses som fire måter å rette oppmerksomheten vår mot ulike aspekter ved hvordan identiteter formes og opprettholdes, og ikke som adskilte kategorier: "They are four ways to formulate questions about how identity is functioning for a specific person (child or adult) in a given context or across a set of different contexts" (Gee, 2000, s. 101).

For å beskrive disse fire kategoriene skal jeg benytte lignende eksempler som Gee bruker i sin fremstilling. Først skal jeg bruke eksempler som er typiske for hvert av de ulike perspektivene, og deretter skal jeg vise hvordan alle kategoriene kan brukes om ett enkelt eksempel.

Det første perspektivet er *naturperspektivet*, eller "naturidentiteter", og kan eksemplifiseres med identiske tvillinger. Å være en identisk tvilling er en tilstand man er i, ikke noe den personen har gjort eller oppnådd. Årsaken til denne tilstanden kommer fra krefter som denne personen ikke har kontroll over, i dette tilfellet gener eller naturen.

For å forklare det andre perspektivet, det *institusjonelle perspektivet*, kan vi bruke det å være en professor ved et universitet som eksempel. Å være en professor er ikke noe naturgitt eller noe man kan oppnå på egenhånd, det er en *stilling* som blir utstedt av *autoriteter* (administrasjonen ved universitet), som får sin makt fra en *institusjon* (universitetet).

Det tredje perspektivet kalles det *diskursive perspektivet*. Å være "karismatisk" kan være en del av en persons identitet, en måte å se "hvem personen er". Dette er ikke noe man er født med, og er ikke et trekk som blir skapt eller opprettholdt av en institusjon. Det er et individuelt trekk, men det er ikke noe man kan tillegge seg på egenhånd. Kraften som fastsetter dette trekket er *diskursen* eller *dialogen* til andre personer: det er kun hvis andre behandler, snakker om og interagerer med en person som en karismatisk person, at denne blir det. Kilden til denne kraften er dermed verken naturen eller en institusjon, men "rasjonelle individer". I denne sammenheng betyr det at disse individene har grunnlag for å beskrive andre på en spesiell måte, og ikke fordi de blir tvunget til det av for eksempel ritualer, tradisjoner eller lover.

Affinitetsperspektivet er det fjerde perspektivet. Å være en fan av for eksempel Star Trek er en måte å beskrive "hvem man er" på. Dette innebærer en rekke distinkte *opplevelser*, som å møte skuespillerne, delta på show, diskutere på internett, samle på gjenstander fra filmene, og så videre. Kraften som subjektene blir gjenstand for er nok en gang verken naturen eller en institusjon, eller kun diskurs og dialog, men praksisen til "affinitetsgrupper". Medlemmene i slike grupper har ikke nødvendigvis noen fysisk forbindelse, de kan være spredt utover hele kloden, og behøver ikke dele andre interesser enn denne ene, som Star Trek i dette eksemplet. Det de derimot har til felles er troskap til, tilgang til, og deltakelse i spesifikke praksiser og opplevelser knyttet til denne felles interessen. De andre identitetsperspektivene kan i ulik grad være naturgitte eller ute av personen det angår sin kontroll, men affinitetsgrupper er noe man selv aktivt velger å bli en del av.

Dette var fire ulike eksempler som kan sies å være typiske for de ulike perspektivene. Nå skal jeg vise hvordan disse fire perspektivene kan brukes om det samme eksemplet, nemlig et barn som beveger seg mye og sliter med konsentrasjon i klasserommet. Avhengig av kontekst og i hvor stor grad dette utarter seg, kan det føre til at barnet blir testet for og deretter diagnostisert med ADHD. Det er vanlig å anse ADHD som en fiksert, intern tilstand barnet er i, forårsaket av nevrologi eller av hendelser tidlig i barnets liv, og kan dermed anses som en *natur-identitet*.

Når dette barnet blir offisielt diagnostisert med ADHD, vil barnet bli en pasient for psykologer og/eller medisinsk personell som vil forsøke å bedre og overvåke tilstanden til

barnet. Barnet får dermed en rolle definert av psykologiske og medisinske diskurser og praksiser, og slik kan ADHD også fungere som en *institusjonsidentitet*.

Dette barnet kan bli anerkjent på ulike måter av ulike aktører i ulike kontekster, derfor kan barnets oppførsel gjøre at læreren endrer sin innstilling til barnet som om barnet skulle hadde hatt ADHD. Barnet behøver ikke være diagnostisert med noen form for forstyrrelse, men læreren kan allikevel være av den oppfatning av at barnet har ADHD, og det er derfor snakk om en *diskursidentitet*. I andre kontekster, for eksempel hjemme eller i et annet klasserom, kan det samme barnet bli sett på som "normalt".

En *affinitetsidentitet* kan i dette perspektivet forstås som en som deltar i for eksempel grupper, arrangementer eller internettdiskusjoner hvor de deler opplevelser, informasjon, nye prosedyrer og praksiser knyttet til ADHD. Disse personene kan ha ADHD "offisielt", være selvdiaagnostiserte eller simpelthen talsmenn, og være spredd utover hele verden. Disse personene kjenner tilhørighet til og deltar aktivt i kommunikasjon med andre med ADHD, og kan forstås som en *affinitetsidentitet*.

Gee mener at man ikke kan ha en identitet uten å ha en form for fortolkende system som gjør at man er i stand til å gjenkjenne den identiteten, og ethvert trekk ved identitet kan forstås med utgangspunkt i slike fortolkende systemer. Dette kan være menneskers historisk og kulturelt forskjellige syn på natur, normer, tradisjoner, regler ved institusjoner, diskurser og dialoger. Ved å ta i bruk disse ulike perspektivene på identitet kan derfor personer aktivt fortolke det samme identitetstrekket på ulike måter, og de kan forhandle og utfordre hvordan noen trekk skal bli ansett av seg selv og andre. *Gjenkjennelse* er et viktig aspekt når personer forsøker å forhandle og utfordre hvilket identitetsperspektiv de selv primært vil bli ansett gjennom: "If an attribute is not recognized as defining someone as a particular "kind of person," then, of course, it cannot serve as an identity of any sort" (Gee, 2000, s. 109).

3.5 Berkaak

Odd Are Berkaak (1950-) er også opptatt både av identitet som prosjekt og gjenkjennelsesaspektet ved identitet. I en artikkel om kulturarv og formidlingsideologier presenterer Berkaak (1996) noen viktige refleksjoner omkring identitet. Han påpeker at ordet identitet ikke peker mot en egenskap ved et fenomen, men et forhold mellom minst to fenomener: når to fenomener dekker hverandre fullt ut, sies de å være identiske. For et individs identitet vil det si at noe ved den personen er sammenfallende med andre identitetsfaktorer. Berkaak skriver at for nasjonal identitet (for eksempel det å være norsk), vil det si å sette likhetstegn mellom sin egen person på den ene siden, og på den andre siden en bestemt avgrensning av tid, sted og kulturelt repertoar (1996, s. 6). Han skriver i denne artikkelen om nasjonal og kulturell identitet, men disse tankene lar seg også overføre til andre former for identitet. Det er spesielt interessant om en overfører det til en form for musikalsk identitet: når et individ identifiserer seg med en type musikk, er det et gjensidig forhold mellom identitetsfaktorer i personen og i musikken som dekker hverandre.

Berkaak skiller mellom to ulike måter å skildre identitet: som arv og som profil. Som arv gir dette assosiasjoner til genealogiske egenskaper og prosesser, skriver Berkaak, men også til arv av eiendom og verdier. Som profil peker derimot identitet mot noe ytre, en form for avbildning. Han skriver om hvordan vi som nasjonen Norge under OL 1994 var opptatt av hvordan vi tok oss ut *sett utenfra*. Identitet ble ikke sett på som arv eller en karakteregenskap, men som en profil og et prosjekt som kunne konstrueres og omkonstrueres for å tilpasses nye situasjoner, man hadde et refleksivt forhold til identitet. I den forstand er ikke identitet noe *gitt*, men noe *villet* (Berkaak, 1996, s. 11-12).

Berkaak viderefører Giddens tankegang om identitet som et refleksivt prosjekt, og Gee sine tanker om at identitet dreier seg om å bli gjenkjent som en spesiell type person. Berkaak er særlig opptatt av hvordan identitet brukes for å vise hvem man *vil* være, og skriver om en profilorientert identitet som et prosjekt hvor vi skaper en projeksjon for hvordan vi vil bli sett av andre. I lys av Gee sine perspektiver kan en anse en slik identitet som en diskursidentitet, hvor en ønsker at den profilen en viser fram skal bli gjenkjent i en diskurs.

3.6 Musikk og identitet

Innenfor musikkpedagogiske og musikkdidaktiske forskningstradisjoner er spørsmål om en sammenheng mellom identitet og musikk fremtredende. Jeg presenterer her noen perspektiver på identitet knyttet til musikk som vil være relevant når jeg senere skal drøfte identitet opp mot eksistensielle erfaringer.

3.7 Lamont

Musikkforskeren Alexandra Lamont er spesielt opptatt av hvordan utviklingen av musikalsk identitet ofte formes av omstendigheter som man i varierende grad selv velger å involvere seg i. Lamont skriver om barns utvikling av musikalske identiteter og hvordan disse er relatert til opplevelser som barna har med musikk i skolen. Lamont påpeker at det er to viktige emner som må tas i betraktning når man snakker om identitet: selvforståelse (*self understanding*), altså hvordan vi forstår og definerer oss selv som individer; og selv-andre forståelse (*self-other understanding*), hvordan vi forstår, definerer og relaterer oss til andre (Lamont, 2002, s. 41). Disse formene for forståelse utvikles parallelt mens man er barn: så snart man er i stand til å kjenne igjen sitt eget speilbilde, begynner man også å gjenkjenne og huske andre personer i form av deres fysiske trekk.

Lamont anser det også som viktig å skille mellom personlig identitet, som baserer seg på våre individuelle, egenartede kjennetegn, og sosial identitet, som baserer seg på sosiale og gruppekjennetegn. Personlig identitet er mer fremtredende i tidlig barndom, mens sosial identitet får mer innflytelse når barn sammenligner seg med grupper som de engasjerer seg i etter hvert som de blir eldre. Utviklingen av identitet blir dermed i stor grad formet av omstendighetene som barn vokser opp i. (Lamont, 2002, s. 41-42). For å forstå disse kontekstualiserte innflytelsene tar Lamont i bruk en modell av Bronfenbrenner.

Urie Bronfenbrenner (1917-2005) var en russisk-amerikansk psykolog som understreket viktigheten av å se barns utvikling i en helhetlig sammenheng, der en tar i betraktning både oppvekstmiljø, biologiske forutsetninger, psykologiske prosesser og atferdsmessige aktiviteter, og så på dette som et nettverk hvor alt henger sammen med alt (Imsen, 2014, s. 399-400). Dette kalles Bronfenbrenners utviklingsøkologiske modell, som Lamont gjengir slik:

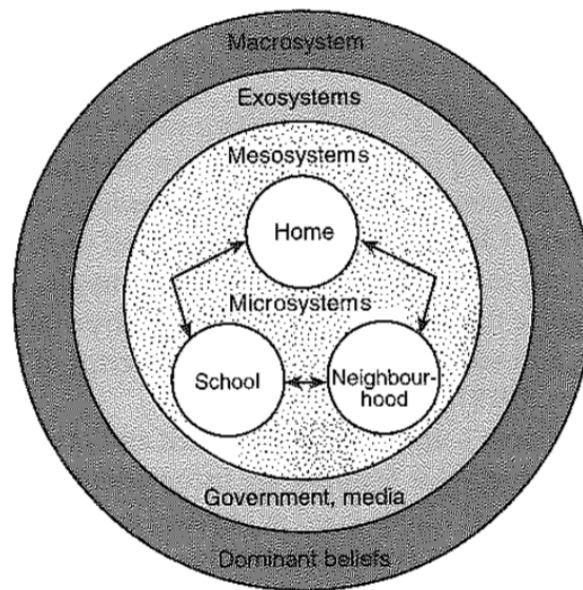


Figure 3.1 Bronfenbrenner's ecological model: contexts of development.

Den innerste sirkelen representerer *mikrosystemer* som barnet er direkte involvert i, og hvor det tar del i sosiale prosesser, for eksempel hjemmet eller skolen. Den neste sirkelen representerer *mesosystemet*, som reflekterer forholdene mellom mikrosystemene. Det kan være forskjeller i hvordan prosessene virker i hjemmet og på skolen for eksempel, som kan føre til konflikt i barnets liv. De to ytterste sirklene representerer større kontekster som kan påvirke barnet, som det selv ikke er involvert i. *Eksosystemet* inkluderer påvirkninger fra samfunnsinstitusjoner, regjeringspolitikk og media. *Makrosystemet* reflekterer de dominerende oppfatningene til en bestemt kultur, for eksempel tro på og verdsettelse av utdanning for barn (Lamont, 2002, s. 42-43).

I ung alder er det familieomstendighetene som former barns sosiale identitet; de definerer seg i relasjon til andre innen makrosystemet hjemme. Dette er stort sett mennesker som er mer kompetente enn de selv, som voksne og eldre søsken, og dermed er ikke sosiale sammenligninger vanlig i så ung alder. Når barn begynner i barnehage og på skole kan dette ha stor innvirkning på identitetsdannelsen i det de kommer i kontakt med mange flere barn på egen alder og med tilsvarende evner. I mikrosystemet skole blir dermed sosiale sammenligninger mer vanlig, og kan påvirke deres selvforståelse og selv-andre forståelse. Vi ser dermed at identitet baserer seg både på særegne personlige trekk og på sosialt sammenlignbare trekk, hvor sistnevnte blir viktigere etter hvert som barnet blir eldre, og at selv- og selv-andre forståelse utvikles parallelt (Lamont, 2002, s. 43).

For utvikling av musikalsk identitet betyr dette at barn burde være i stand til å utvikle en spesifikk identitet som en musiker på det punktet når de kan mestre ideen om en differensiert identitet, noe som skjer rundt 7 årsalderen ifølge Lamont (2002, s. 43). Før dette blir barns personlige identitet og selvforståelse ikke påvirket av egenskaper som kan relateres til musikk spesifikt. Barns musikalske identiteter baserer seg i utgangspunktet på eksterne og observerbare aktiviteter og erfaringer. Å være et medlem av en gruppe som involverer seg med musikk vil også være viktig. Følelser og holdninger knyttet til musikk vil være dominerende i unge barns musikalske identitet, men når de blir eldre vil sammenligninger med ulike grupper de er en del av bli viktigere (Lamont, 2002, s. 43).

Lamont bruker begrepene "positiv" og "negativ" musikalsk identitet for å reflektere barnas holdninger til musikk i skolen. Lamont viser til at barn som deltar i musikkaktiviteter utenfor den obligatoriske skolen utvikler en mer positiv musikalsk identitet, og viser sterkere tilknytning til musikkfaget og skolen generelt (2002, s. 56). Barn som ikke deltar i slike aktiviteter anser ikke musikk som noe de er i stand til å gjøre eller som det er verdt å studere videre. Lamont ser det derfor slik at hvis barn bruker musikk for å definere seg selv og skape gruppeidentiteter, betyr dette at noen vil forme negative musikalske identiteter og andre mere positive identiteter (Lamont, 2002, s. 56).

3.8 DeNora

Musikkforskeren Tia DeNora (1958-) er opptatt av identitet som en refleksiv prosess, hvordan opplevelser og minner med musikk kan brukes til å skape et sammenhengende bilde av seg selv over tid. DeNora har forsket på hvordan musikk kan brukes av "agents" til å utdype og utfylle seg selv og sitt estetiske "agency", og med det også sine subjektposisjoner og identiteter. "Agents" og "agency" kan oversettes med henholdsvis "aktører" og "aktørskap". Etersom DeNora selv ikke forklarer aktørskap og subjektposisjoner, skal jeg kort se hvordan Chris Barker og Nigel Edley forstår disse begrepene.

Ifølge Chris Barker består *aktørskap* av handlinger utført av *aktører* som utgjør en pragmatisk forskjell, altså å utføre handling X fremfor handling Y (2012, s. 241). Aktørskap er en sosialt konstruert evne til å handle, og må ikke forveksles med en totalt fri vilje. Det å utføre X fremfor Y betyr ikke nødvendigvis at det er en valgt handling, en har bare gjennomført handlingen. Handlingene en utfører er utgjort av sosiale faktorer, og aktørskap er slik sett forhåndsbestemt. Aktørskap arter seg derfor ulikt på bakgrunn av sosiale forskjeller, og noen aktører kan derfor ha flere handlingsmuligheter enn andre (Barker, 2012, s. 241). I DeNoras tilfelle dreier det seg om hvordan aktører utformer sin handlekraft ved hjelp av musikk, det vil si hva musikk gjør for og med dem, og hvordan de bevisst bruker musikk til slike formål.

Subjektposisjoner kan ifølge Nigel Edley simpelthen forklares som "'locations' within a conversation. They are the identities made relevant by specific ways of talking" (2001, s. 210). Det vil si at en samtale åpner opp for visse posisjoner et hvert subjekt kan ta for å kunne delta i en meningsfull diskurs. En subjektposisjon kan også defineres som det perspektivet eller det settet med regulerte og regulerende diskursive meninger som en tekst eller diskurs gir mening ut ifra, det er det subjektet som vi må identifisere oss med for at diskursen skal kunne være meningsfull (Barker, 2012, s. 319).

I likhet med mange andre nyere teoretikere anser ikke DeNora identitet som en fiksert, helhetlig enhet som uttrykker en indre essens, men som "a product of social 'work' (2006, s. 141). En stor del av identitetsskapingen består av å produsere en presentasjon av seg selv overfor andre, en form for biografisk projeksjon, men like viktig er det å skape en presentasjon av seg selv *for seg selv*, altså en form for *introjeksjon*.

Det dreier seg om evnen til å mobilisere og holde fast ved et sammenhengende bilde av "hvem man vet man er", og dette innebærer å huske og vende om på tidligere erfaringer for å dyrke en fremstilling av seg selv som man selv er ansvarlig for. Musikk er i denne sammenheng et av redskapene som kan brukes for å gjenfinne og konstruere minner, og er en del av den refleksive prosessen av å opprettholde en varig identitet over tid: "Music can be used as a device for the reflexive process of remembering/constructing who one is, a technology for spinning the apparently continuous tale of who one is" (DeNora, 2006, s. 141). Musikk kan brukes til å videreføre fortellingen om seg selv, ikke bare videre inn i fremtiden, men også som et refleksivt verktøy hvor tidligere minner med musikk kan støtte under kontinuiteten fra fortiden inn i fremtiden.

DeNora viser til ulike måter folk tar i bruk musikk på for å huske viktige personer i livene deres, for eksempel familiemedlemmer som har dødd, eller kjærlighetsforhold, men også for å huske og gjenoppleve andre viktige perioder i livet. Musikk minner disse personene om hvem de var på et bestemt tidspunkt og hjelper dem med å gjenskape det estetiske aktørskapet de besatt på den tiden (DeNora, 2006, s. 143). Å gjenoppleve erfaringer gjennom musikk er også med på å skape disse erfaringene, ved å bekrefte for hukommelsen noe som kan ha vært fraværende første gang. DeNora tar dette et steg videre, og sier at det å fortelle om fortiden i seg selv er en del av arbeidet som inngår i å skape et sammenhengende selv over tid. Et slikt tilbakeblikk på opplevelser med musikk kan nemlig bli en ressurs for å skape et blikk mot fremtiden, en instruksjon for hvordan man skal fortsette:

In this sense, the past, musically conjured, is a resource for the reflexive movement from present to future, the moment-to-moment production of agency in real time. It serves also as a means of putting actors in touch with capacities, reminding them of their accomplished identities, which in turn fuels the ongoing projection of identity from past into future. Musically fostered memories thus produce past trajectories that contain momentum. (DeNora, 2006, s. 143)

Musikken har altså en helt egen evne til å påkalle tidligere følelser og væremåter, og gjør den derfor spesielt godt egnet til slike tilbakeblikk som DeNora beskriver. Både det å gjenoppleve fortiden gjennom musikk, og det å fortelle om den, er viktig for å konstruere og rekonstruere et sammenhengende selv over tid. Den fortiden som en maner frem ved hjelp av musikken blir en ressurs for å bringe fortiden i kontakt med fremtiden, og å sette disse i et refleksivt

forhold til hverandre. Dette blir en påminnelse om de identitetene en har oppnådd, og denne innsikten gir liv til den pågående projeksjonen av identitet fra fortiden inn i fremtiden. Formingen av identitet skjer ikke bare her og nå; musikken skaper aktørskap i sanntid, samtidig som musikken lar aktører bringe fortiden inn i fremtiden. Musikk som er forbundet med aspekter ved tidligere opplevelser kan bli et symbol for et større, samhandlende følelseskompleks. Minner frembrakt av musikk skaper derfor baner i fortiden som gir drivkraft. Det er ikke helt tydelig hva DeNora legger i denne "drivkraften". Jeg tolker det slik at det er banene som minner "reiser" via, fra fortiden inn i fremtiden, som blir gitt drivkraft av gjenopplevelse med musikk.

Musikk kan kalles et "temporalt medium" fordi det beveger seg gjennom tid, og dette er en av grunnene til at det kan være et kraftig hjelpemiddel for hukommelsen (DeNora, 2006, s. 144). Musikk er, i likhet med andre artefakter som kan fremkalle minner, en del av de materielle og de estetiske omgivelsene som den en gang ble spilt i, men i motsetning til materielle objekter blir musikk hørt over tid. Når musikk som assosieres med et bestemt øyeblikk og et bestemt sted blir hørt på nytt, så utfolder den tidsmessige strukturen i det øyeblikket seg og fortiden "kommer til live" igjen. Musikk kan derfor anses som en beholder som innehar den tidsmessige strukturen for kroppslige og følelsesmessige mønstre slik de opprinnelig ble opplevd under tidligere omstendigheter (DeNora, 2006, s. 144).

Et veldig interessant aspekt ved DeNoras forskning er nettopp dette fokuset på øyeblikkene, og samtidig det temporære. Øyeblikket er knyttet til opplevelsen, som ved refleksjon omdannes til erfaring, som igjen kan forhandles inn i en identitet, og dette er en prosess som utfolder seg over tid. Identiteten er forankret i både øyeblikkene og i det temporære, og ettersom musikk utfolder seg over tid, kan minner med musikk inneha den tidsmessige strukturen ved den opprinnelige opplevelsen.

Følelsen av "selv" kan lokaliseres i musikk skriver DeNora: musikkmateriale gir vilkår og maler for å utdype selv-identitet, for å "identifisere identiteten" (2006, s. 145). Hun viser til flere eksempler med personer som "finner seg selv" i visse musikalske strukturer, som kan være høyst personlige og som ikke nødvendigvis kan forklares med musikologiske eller musikkpsykologiske modeller. En av disse personene trekker koblinger mellom et foretrukket musikkmateriale ("juicy" chords), et konsept om selv-identitet (the 'me in life') og et sosialt ideal ("doing my bit but not... being spotlighted"). Hun "finner" dermed seg selv

i musikalske strukturer som tilbyr forestillinger om de tingene hun opplever og verdsetter i seg selv. Det å lytte etter og gjenkjenne disse strukturene blir da både en form for selvbekreftelse og en materiell gjengivelse av selv-identitet; et materiale som kan brukes for å identifisere identitet (DeNora, 2006, s. 145-146).

Musikk kan sies å tilby et stort utvalg med kulturelle ressurser som kan brukes for konstruksjon og rekonstruksjon av selvet over tid. Musikk gir dermed aktører materiale til å utdype ulike former for estetisk aktørskap, og med det også subjektposisjoner og identiteter.

3.9 Frith

Simon Frith (1946-) argumenterer for at musikk kan være en metafor for identitet, at identitet i seg selv er en form for opplevelse, og at en musikkopplevelse derfor kan være en opplevelse av identitet. I *Music and Identity* (Frith, 2011) undersøker Frith hvordan mennesker blir formet av bestemte typer musikk eller opptredener, og hvordan slike musikalske, estetiske opplevelser blir konstruert på en måte som bare kan forstås ved å "ta på seg" både en subjektiv og en kollektiv identitet. Tidligere forskning undersøkte primært hvordan bestemte former for musikk og opptredener *reflekterte* personer, og det er disse argumentene han vil snu om på. Det estetiske, skriver Frith, beskriver kvaliteten ved en opplevelse, ikke kvaliteten ved et objekt, og dette innebærer å oppleve *oss selv*, ikke bare verden, på en annen måte (2011, s. 109).

Frith går videre med å sammenligne musikk og identitet, og antyder at musikk kan være en metafor for identitet. Identitet er ifølge Frith en prosess, ikke en ting, og "a becoming not a being" (2011, s. 109). Våre musikkopplevelser, både lytting og utøving, bør forstås som en opplevelse av dette *selvet-i-prosess* ("self-in-process"). Musikk, i likhet med identitet, er både "performance and story, describes the social in the individual and the individual in the social, the mind in the body and the body in the mind; identity, like music, is a matter of both ethics and aesthetics" (Frith, 2011, s. 109). Hovedpoenget Frith argumenterer for i denne sammenheng formulerer han på følgende måte:

...in talking about identity we are talking about a particular kind of experience, or a way of dealing with a particular kind of experience. Identity is not a thing but a process — an experiential process which is most vividly grasped *as music*. Music

seems to be a key to identity because it offers, so intensely, a sense of both self and others, of the subjective in the collective. (2011, s. 110)

Opplevelsen av musikk er derfor en opplevelse av identitet. Denne opplevelsen av identitet beskriver både en sosial prosess, en form for interaksjon, og en estetisk prosess: "It is in deciding — playing and hearing what sounds *right* — that we both express ourselves, our own sense of rightness, and suborn ourselves, lose ourselves, in an act of participation" (Frith, 2011, s. 110). Et poeng her er ikke at grupper har holdninger som de så artikulere gjennom musikken sin, men at musikk som estetisk praksis artikulere *i seg selv* en forståelse av både grupperelasjoner og individualitet. Grupper blir altså ikke enige om et sett verdier som de så uttrykker i kulturelle aktiviteter, men snarere er det gjennom disse aktivitetene og gjennom estetisk vurdering at de blir kjent med seg selv som grupper. Som Frith skriver: "Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them" (2011, s. 111).

Frith skriver at musikkens mening ligger ikke i selve teksten, men i den prosessen som realiserer den, altså i fremførelsen av teksten (Frith bruker her "tekst" i betydningen av et utvidet tekstbegrep). Med utgangspunkt i dette argumenterer Frith for at i en slik estetisk prosess så er det ingen forskjell mellom musikk som anses som høykulturell eller lavkulturell. Slike distinksjoner beskriver ikke en effekt forårsaket av ulik smak forbundet med klassetilhørighet, men er en effekt av ulike sosiale aktiviteter. Disse sosiale aktivitetene kan være forbundet med klassetilhørighet, men poenget her er at ulike former for musikalsk aktivitet kan skape ulike former for musikalsk identitet, men *hvordan* musikk former identiteter er den samme (Frith, 2011, s. 111-112).

Musikk er både individualiserende og kollektiv, mener Frith. Som individer tar vi enkelte sanger med inn i livene våre og rytmene inn i våre egne kropper. Samtidig så gjenkjenner vi lyder som musikk fordi de følger en mer eller mindre kjent kulturell logikk, en logikk som er bestemt av ulike konvensjoner og som regel ute av lytterens kontroll. Vi vet hvilke artister og hvilke former for musikk som funker for oss, uten at vi nødvendigvis er i stand til å forklare det. Musikk står for, symboliserer og tilbyr en umiddelbar opplevelse av kollektiv identitet (Frith, 2011, s. 121). Frith skriver at identitet alltid er et ideal; ikke hva vi er, men hva vi vil være, og at musikk gir oss en virkelig opplevelse av hva dette idealet kan være (2011, s. 123).

3.10 Ruud

En av de viktigste forskerne i vår tid som ser på sammenhenger mellom musikk og identitet er Even Ruud (1947-). Han fokuserer mye på det refleksive ved identitetsdanning, samt hvordan sterke følelser og grensesprengende opplevelser med musikk kan bli en del av identitetsoppfatningen.

I sin forskning om mulige sammenhenger mellom musikkopplevelser og identitet, baserer Ruud sin forståelse av identitet seg på blant annet Thomas K. Fitzgeralds betraktninger fra boka *Metaphors of Identity* (1993, s. 57). Fitzgerald definerer identitet som "en akademisk metafor for selvet-i-kontekst", hvor disse kontekstene kan være historiske, biologiske, kulturelle eller sosiale (referert i Ruud, 2013, s. 57). Ruud viser også til Jon Monsen, som anser selvet som noe prosessuelt, som «et avansert og komplekst informasjonssystem der individet hele tiden må filtrere og kode opplevelsesinformasjon fra seg selv, sin egen kropp og ut fra hvordan vedkommende blir oppfattet av andre» (Monsen, referert i Ruud, 2013, s. 57). Ut ifra dette mener Ruud å kunne si at "veien til studiet av identitet ligger i å bestemme den delen av individets kontekst som har betydning for identitetsdannelse" (2013, s. 57).

Ordet identitet har sitt opphav i det latinske ordet *idem*, som betyr «den samme», og Ruud mener at identitet handler nettopp om individets bevissthet om «å være den samme» (Ruud, 2013, s. 52). Identitetsbegrepet innebærer derfor også å oppleve kontinuitet i vår selvoppfatning, samt det å være forskjellig fra andre. Identitet innebærer både opplevelsen av å være den samme over tid, og følelsen av at vi har noe som skiller oss fra alle andre. Når Ruud bruker begrepet identitet, så bruker han det i det han kaller en "subjektiv, fenomenologisk forstand, som en del av vår indre opplevde oppmerksomhet mot oss selv, som en «identitetsfølelse»" (2013, s. 52).

Ruud påpeker at det ikke nødvendigvis er noen motsetning mellom å betrakte identitet som noe fast og stabilt og å se identitet som noe som utvikler seg, og at identitet verken kan være noe absolutt absolutt eller noe absolutt relativt (2013, s. 59-60). Identitet er ikke noe essensielt, noe uforanderlig som ikke kan påvirkes på noe vis (absolutt absolutt), men det er heller ikke det motsatte (absolutt relativt); alt vi bærer med oss av minner og tilhørighet gjør det umulig å fritt velge bort eller skifte identiteten vår fra dag til dag. Ruud mener derfor det er mer nærliggende å tenke at identitet er relativt absolutt, eller relativt relativ. I en relativt absolutt posisjon kan man si at vår musikalske biografi formes av faktiske hendelser som vil,

til tross for eventuelle forvrengninger i minnet vårt, danne et råstoff i identitetsfortellingen. I en relativt relativ posisjon har man enda mer fleksibilitet og flere valgmuligheter, altså mye rom for endring av identitet, og det er denne posisjonen Ruud velger å innta (2013, s. 60).

I likhet med flere av de andre teoretikerne jeg har sett på, anser Ruud det slik at vår identitet i stor grad preges av vår refleksivitet, identitet er ikke noe som kommer til oss ferdig utformet (Ruud, 2013, s. 59). Livet er et prosjekt hvor vi skaper oss selv gjennom fortellingen om oss selv, ved å justere betydningen av minner og livsforløp, og ved å velge nye måter å identifisere oss selv på. Ruud skriver at "Det å skrive fortellingen om sitt liv blir en måte å bearbeide nåtiden og fremtiden på gjennom fortiden" (2013, s. 62). Selvbiografien fremstår dermed både som en avspeiling av livet og som en måte å konstruere livet på, som en integrert del av selve livet (Ruud, 2013, s. 62).

3.10.1 Selvbiografisk minne

En person som har mistet alle sine personlige minner, vil samtidig miste sin opplevelse av seg selv og bli en ganske annen person. Dette er et kjent fenomen i psykologien, og sier noe om hvordan det selvbiografiske minnet kan være viktig når det gjelder å skape en identitet. Selvbiografisk hukommelse er en form for episodisk hukommelse, som handler om å huske temporært sekvenserte hendelser eller aktiviteter for å forberede seg til eller foregripe framtiden. Dette er i motsetning til deklarativ hukommelse som innebærer å huske fakta som ikke er spesielt knyttet til selvopplevelse på et spesielt punkt i fortiden (Ruud, 2013, s. 63-64).

Det meste av det vi opplever i dagliglivet blir bare en del av våre generelle kunnskapsstrukturer, men noen av disse episodiske minnene bevares som en type "selvfortellinger" som inngår i vår selvbiografiske hukommelse. Episodiske minner skaper en følelse av kontinuitet i selvopplevelsen fra fortid til framtid, fordi det skjer en temporal sekvensering innenfor den hendelsen som minnes, og fordi denne hendelsen er situert i et spesielt øyeblikk i fortiden. I konstruksjonen av identitet ønsker vi å stadfeste at vi i det store og hele er den samme i dag som tidligere, og selvbiografiske minner kan være nyttige for å øke eller bekrefte denne opplevelsen av personlig konsistens over tid (Ruud, 2013, s. 64-65).

Opplevelser med musikk kan være spesielt egnet til å skape slike episodiske minner. Om vi sammenligner med DeNoras forskning, ser vi at det er akkurat det som skjer. Sterke minner knyttet til musikk blir bevart som selv-fortellinger, som er viktig for individers selvopplevelse og identitet. Musikk er spesielt godt egnet fordi det er snakk om *episodiske* minner, hendelsen som minnes foregår innen en temporal sekvens, nettopp slik musikk oppleves. Til forskjell fra andre kunstformer oppleves musikk over tid, og musikkopplevelser er derfor lettere å knytte til et spesielt øyeblikk i fortiden.

3.10.2 Musikk og følelser

For å forklare den betydningen musikk har ved dannelsen av minner og dermed identitetsbygging, anser Ruud det som interessant å se på sammenhengen mellom musikk og følelser. Det finnes mange ulike svar på hvorfor og hvordan musikk kan spille en viktig rolle for følelsene våre, innen både biologi og nevropsykologi. Jeg skal ikke gå inn på de svarene biologien kan gi oss ettersom det faller utenfor denne oppgavens omfang, men skal kort gjøre rede for noen hovedpunkter fra musikkpsykologien.

Musikk som utløser sterke opplevelser og følelsesreaksjoner kan knyttes til det som i musikkpsykologien kalles "emosjonell smitte" (Ruud, 2013, s. 67). Vi som lyttere kan ubevisst kjenne igjen uttrykket i musikken, som vi så imiterer inne i oss, og spesielle trekk i musikken kan gi opplevelsen av analogi (for eksempel en stemme som høres trist eller gråtende ut). Vi oppfatter signaler om emosjonelle uttrykk gjennom ansiktsuttrykk og gester fra andre mennesker og konteksten rundt oss, som kan føre til emosjonell resonans og imitasjon (Ruud, 2013, s. 67).

I denne sammenheng er det også viktig å ta i betraktning at vi alle har gjennomgått en enkulturasjonsprosess som legger føringer på hvordan musikk og mening konstrueres. Ruud (2013) skriver:

Musikken vil ofte oppleves innenfor et meningsfellesskap hvor vi er kjent med verdier og tolkning av felles symboler, og hvor vi har et felles koderepertoar. Musikkpersepsjon vil alltid være omsluttet av en kultur, selv om den hviler på et kognitivt grunnlag og kan beskrives som prosesser som involverer hukommelse, oppmerksomhet, innkoding av informasjon og organisering i mønstre. (s. 68)

Både måten musikk framføres på, og visse musikalske strukturer virker inn på følelsene, for eksempel kan langsomt tempo og fallende melodier kjennetegne sørgmodig musikk i vår kultur. Ingen kan stå «utenfor» kulturen, vi er alle påvirket av verdier og symboler fra en eller flere kulturer, noe som vil påvirke oss i vår tolkning og opplevelse av musikk.

På bakgrunn av de teoretiske betraktningene jeg nå har lagt fram, definerer Ruud (2013) fire overordnede kategorier, som han kaller *rom*, for å snevre inn identitetsbegrepet. Disse kaller han *det personlige rom*, *det sosiale rom*, *tiden og stedets rom*, og *det transpersonlige rom*.

3.10.3 Det personlige rom

Identitet i det personlige rom er knyttet til tidlige relasjoner, nære fellesskap, og musikk som middel til å dele en følelse med en annen, for eksempel når en mor synger for barnet sitt. Grunnlaget for selvoppfatning og identitet blir lagt allerede av våre tidligste opplevelser i livet, og noen av de første og sterkeste minnene vi har fra barndom og tidlig liv er knyttet til musikk (Ruud, 2013, s. 82).

Musikalsk identitet dreier seg i denne forstand om å finne noe dypt inne i seg selv, et indre rom som ingen andre har tilgang til og som kan fylles med egne opplevelser. Ruud skriver at identitet handler om selvets posisjon overfor andre mennesker, men i denne sammenheng er det selvets forhold til seg selv som er viktig (2013, s. 118). Det indre rommet skal ikke bare avgrenses, men fylles med et innhold slik at det oppleves som et personlig orienteringspunkt i verden. Derfor står dette rommet sentralt i forståelsen av identitetsdannelse, fordi det danner forutsetningen for alle andre posisjoneringer vi foretar oss. Ruud knytter denne opplevelsen av et privat rom til "opplevelsen av å besitte en innerste "kjerne", et "sant selv" som kan møtes, utforskes og bekreftes" (2013, s. 118).

Denne indre, ekte kjernen kan komme til uttrykk på spontane og uformidlede måter i det vi søker etter forbilder og væremåter som oppleves ekte eller sanne. Ruud bruker begrepet *autensitet* for å navnfeste dette (2013, s. 123). Slike plutselige møter med noe som "stemmer", tilstander og stemninger som fyller en med mening, kan ta en dramatisk form; som om man plutselig finner noe man har lett etter i lang tid, og kan gi sterke tilknytninger til spesifikke artister eller musikkstykker som blir med oss over lengre perioder. Autentisitet er altså opplevelsen av noe ekte og naturlig, men er høyst subjektiv; den kan ikke knyttes til en

bestemt musiker, musikkform, musikalsk struktur eller framføringspraksis. Ruud skriver at autentisitet i tillegg har en essensialistisk oppfatning av identitet til grunn; at vi har en varig identitetskjerne som ligger der og venter på bekreftelse. Autentisitet må oppdages, den kan ikke konstrueres, men det finnes mange måter å oppleve noe som naturlig og ekte på, og dermed mange former for autentisitet. I slik forstand blir autentisitet en diskurs; en bestemt talemåte om musikk der man framholder og foretrekker visse musikkformer framfor andre, og på denne måten avgrenser sin egen individualitet (Ruud, 2013, s. 123-124).

3.10.4 Det sosiale rom

Ruud peker på et skille mellom den private selvoppfatningen og den utadvendte, offentlige og sosiale rollen vi spiller i samfunnet; selvdefinisjonen er altså knyttet til posisjonen vår i et større sosialt og kulturelt rom (Ruud, 2013, s. 139). Vi har både en personlig identitet og en sosial identitet, hvor sistnevnte er "den delen av selvoppfatningen som stammer fra kunnskap om vårt medlemskap i sosiale grupper, foruten de verdier og den emosjonelle betydningen dette medlemskapet har" (Ruud, 2013, s. 139). Vi former vår selvoppfatning som en reaksjon på andres oppfatning av oss innenfor et større kulturelt felt, og musikk kan i slike situasjoner brukes som en "identitetsmarkør", en måte å markere oss selv på overfor andre. Musikk kan brukes for å fortelle omverdenen hvor vi hører hjemme i en rekke landskap, for eksempel utdanning, kjønn, etnisitet og grad av tilpasning til samfunnet (Ruud, 2013, s. 139-140).

3.10.5 Tiden og stedets rom

Hvor i verden vi kommer fra, hvor vi føler tilknytning til, og hvilken tid vi lever i, er en stor del av hva identitet dreier seg om, samt opplevelsen av kontinuitet i tid. Dette er også viktig for opplevelsen av musikk. "Tid og sted er uløselig knyttet til hverandre, også i musikkopplevelsen" skriver Ruud (2013, s. 197). Enhver opplevelse av musikk vil foregå på et bestemt sted til et bestemt tidspunkt, og når vi lar musikk utløse minner så bringes vi tilbake til hvor og når vi opplevde musikken. Musikkopplevelsene kan markere viktige knutepunkter i livene våre, både på et personlig og et kollektivt nivå. På et personlig nivå kan musikkopplevelsen danne et utgangspunkt for hvordan individet konstruerer sitt livsløp, mens på et kollektivt nivå kan musikken frambringe og organisere minner som knytter

mennesker sammen i en felles historie, i form av en kollektiv erindring innenfor en kultur. Vår personlige historie kan også gi gjenklang i den kollektive historien, og dermed binde disse to sammen (Ruud, 2013, s. 197).

3.10.6 Det transpersonlige rom

Det transpersonlige rom forsøker å sette ord på møter med musikk som vekker intense følelser i oss, samt utvidede eller endrede bevissthetstilstander. Dette kan gjøre at man opplever seg selv som en del av noe større, en helhet, eller en sammenheng. Det transpersonlige beskriver noe utenfor oss selv, noe grensesprengende, som føles uavhengig av tid og rom. I denne sammenheng står følelser i fokus, og fysisk ekstase og sterke kroppsreaksjoner er ikke uvanlig. Denne overskridende dimensjonen forstås av enkelte som religiøse eller spirituelle opplevelser, mens for andre kan det dreie seg om meningsopplevelser knyttet til mer generelle humanistiske verdier (Ruud, 2013, s. 236). Disse opplevelsene skriver individet inn i sine verdi- og trosforestillinger, med andre ord "opplevelsene inngår i det erfaringsmaterialet som selvet refleksivt bearbeider og syntetiserer til å bli en del av identitetsoppfatningen" (Ruud, 2013, s. 238).

3.10.7 Identitet og transcendens

Jeg skal avslutte denne delen om Even Ruud med et sitat som både oppsummerer noen av hans tanker omkring identitet, og som kommer til å være relevant i min senere drøfting rundt eksistensielle erfaringer:

Identitet kommer ikke til oss ferdig utformet, men preges av vår refleksivitet. Den konstrueres samtidig som vi utformer en støpeform for hvem eller hva vi ønsker å være, hvor vi vil tilhøre. I denne matrisen - «selvet i kontekst» - er sentrale parametere i kroppsopplevelsen vår følelse av historie, tilknytningen til sted, våre relasjoner til andre mennesker samt opplevelsen av personlig handlekraft. Denne konteksten kan også utvides til å gjelde transpersonlige eller transcendentale erfaringer. Med andre ord, kan vi også trekke inn opplevelser som er preget av religiøse erfaringer, følelsen

av å ha møtt noe som står «over sansene», noe «fantastisk» som sprenger rammene for den virkeligheten vi lever i til daglig. (Ruud, 2013, s. 59)

Transcendent kommer fra det latinske ordet for å "overskride", og det som er transcendent er de fenomener som ligger utenfor den sfæren som fornuften kan erkjenne (Lübecke, Grøn, Bjune & Høie, 1996, s. 268). Transcendentale erfaringer kan derfor dreie seg om opplevelser med fenomener og hendelser som er oversanselige og grenseoverskridende.

Ruud har påpekt at når en studerer identitet, så er det den delen av individets kontekst som har betydning for identitetsdannelse som en studerer. Om vi inkluderer transcendentale erfaringer som en mulig kontekst for selvet, slik som Ruud gjør i det siterte avsnittet, vil det si at vi har en direkte forbindelse mellom slike erfaringer og vår identitet. I en grensesprengende erfaring blir subjektet satt i direkte møte med seg selv, og transcendentale erfaringer blir en del av de kontekstene hvor identitet utvikler seg.

3.11 Sammenfatning

I det følgende skal jeg sammenfatte disse perspektivene til en forståelse av hva identitet kan være som vil bli verktøy i min videre diskusjon. Jeg har ikke forsøkt å komme fram til en egen syntese av de ulike perspektivene de ulike identitetsteoretikerne har, men bruker begrepene og viser til fenomenene slik de selv legger de fram.

For det første brukes identitetsbegrepet her i en subjektiv, fenomenologisk forstand. I likhet med Ruud vil jeg støtte meg til Fitzgeralds forståelse av identitet som en akademisk metafor for selvet-i-kontekst. Selvet er ikke en medfødt enhet, men en språklig og sosial konstruksjon som kjennetegnes av refleksivitet. Identitet handler om selvets forhold til seg selv, og om selvets posisjon overfor andre mennesker.

Det er de kontekstene og de situasjonene man i varierende grad velger å engasjere seg i som er avgjørende for hvem man blir som individ, altså som former utviklingen av identitet. Disse kontekstene kan være historiske, biologiske, kulturelle eller sosiale, og kan også gjelde transcendentale erfaringer.

Helt grunnleggende sett handler identitet om individets indre opplevde bevissthet om å være den samme over tid, og samtidig følelsen av å ha noe som skiller en fra alle andre. Identitet innebærer opplevelsen av kontinuitet i vår selvoppfatning. Samtidig er det felles for teoretikerne jeg har undersøkt at de i hovedsak har en konstruksjonistisk forståelse av identitet, fremfor en essensialistisk. Identitet er ikke noe essensielt og uforanderlig gitt til oss fra fødselen av, men samtidig bærer vi med oss minner og erfaringer som ikke gjør det mulig å totalt skifte identitet fra dag til dag. Jeg antar en relativt relativ posisjon i mitt forhold til identitet, og anser det dermed slik at vi har mye fleksibilitet og rom for endring av identitet, men at faktiske hendelser vil uansett i en viss grad forme vår identitetsoppfatning, til tross for eventuelle forvrengninger i minnet vårt.

Identitet er et refleksivt prosjekt som individet selv er ansvarlig for, som kan konstrueres og omkonstrueres. Identitet er altså ikke noe *gitt*, den kommer ikke til oss ferdig utformet, men preges av vår refleksivitet, og den er noe *villet*. Et slikt prosjekt dreier seg ikke bare om hvem man som individ er akkurat nå, det handler om å skape og opprettholde et eller flere narrativer om hvem vi er, hvem vi har vært, hvordan vi kom dit vi er nå, og hvor vi skal videre i fremtiden. Vi er hva vi skaper oss selv til gjennom "historien" vi forteller om oss selv fra

fortiden og mot fremtiden, og identitetsprosjektet blir dermed en vekselvirkning. Vi forsøker å skape oss selv som individer her og nå; samtidig har vi et blikk både mot fortiden og mot fremtiden. Med et blikk på fremtiden undersøker vi hvem vi vil fortsette å være og hvem vi vil bli. Fortiden er en del av vårt narrative kontinuum om hvem vi er og har vært som vi forsøker å opprettholde.

Identitetene våre blir formet av omstendighetene rundt oss, men vi kan også tilpasse våre identiteter til ulike situasjoner dersom de krever dette. Identitet kan brukes for å bekrefte for seg selv hvem man er og hvem man vil bli, men også hvordan vi vil bli sett av andre. Identitetsskapingen kan bestå både av å produsere en projeksjon, det vil si en presentasjon av seg selv overfor andre, og å produsere en introjeksjon, altså en presentasjon av seg selv for seg selv. Dette er også beslektet med selvforståelse og selv-andre forståelse, altså hvordan vi forstår og definerer oss selv som individer, og hvordan vi forstår, definerer og relaterer oss til andre.

3.11.1 Musikk og identitet

For mange er musikk viktig for den private selvoppfatningen, og musikk kan brukes til å utforske og bekrefte for seg selv hvem man er som person, ens personlige identitet. Musikk kan også brukes som en identitetsmarkør for en utadvendt, sosial identitet, som en måte å markere oss selv på overfor andre, for å fortelle omverdenen om vår posisjon i ulike sosiale og kulturelle kontekster.

En viktig kobling mellom identitet og musikk ligger i at opplevelser med musikk er spesielt godt egnet til å skape et sammenhengende bilde av seg selv over tid gjennom minner. Musikk kan brukes som et redskap for å gjenfinne og konstruere minner, som en del av den refleksive prosessen av å både huske og konstruere hvem man er, og å videreføre fortellingen om hvem man er. Ved å gjenoppleve minner gjennom musikk bringes fortiden inn i nåtiden, og skaper baner for identitetsutvikling inn i fremtiden. Det å gjenkalle minner med musikk er ikke bare viktig fordi det minner individet om hvem man var på den tiden og hvem man har blitt, slike minner kan også rekonstrueres for å skape et sammenhengende selv over tid.

En av grunnene til at musikk på denne måten kan være et kraftig hjelpemiddel for hukommelsen er at musikk blir hørt over tid, og de minnene vi har med musikkopplevelser

er derfor episodiske minner. Når man hører musikk man assosierer med et bestemt øyeblikk og sted på ny, så er det ikke bare de materielle og estetiske omgivelsene som utfoldes, men også den tidsmessige strukturen i det øyeblikket utfolder seg. Musikk bringer på denne måten fortiden inn i nåtiden og setter den i et refleksivt forhold til fremtiden. Det å gjenoppleve minner gjennom musikk blir slikt sett både en måte å konstruere vår musikalske identitet på her og nå, samt en måte å følge identitetsutviklingen som et kontinuum. I tillegg kan vi skape nye framstillinger av vår identitetsutvikling og velge nye måter å identifisere oss selv på, ved at disse minnene rekonstrueres, betraktes på nye måter, eller ved å justere betydningen av dem. Det er ikke alltid betydningen av en musikkopplevelse er tydelig første gang den oppleves, men ved å gjenoppleve den gjennom minner kan den tillegges mening som var fraværende for oss den første gangen. De opplevelsene som vi husker og som blir med oss videre i livet, spiller en viktig rolle for å konstruere selvet gjennom refleksjon, og denne refleksjonen lar oss innse hvilke opplevelser som har vært viktige for oss som individer. Vi skaper oss selv gjennom fortellingen om oss selv, og på denne måten bearbeides nåtiden og fremtiden gjennom fortiden. Denne fortellingen fremstår dermed ikke bare som en avspeiling av livet, men også som en måte å konstruere livet på.

Det Ruud kaller autensitet er også viktig for musikalsk identitet, det vil si plutselige møter med noe som "stemmer", en subjektiv opplevelse av noe ekte og naturlig, som kan gi sterke tilknytninger til for eksempel en artist eller et musikkstykke. Jeg vil her også trekke en parallell til det Berkaak skriver om at identitet handler om et forhold ved to fenomener som dekker hverandre full ut. En opplevelse av autensitet er å møte noe som har identitetstrekk som sammenfaller med dine egne, og i det øyeblikket å oppleve å stå i gjensidig forhold til noe som gjenspeiler identiteten din.

4. Eksistensiell erfaring

Det følgende kapitlet handler om teori knyttet til den eksistensielle erfaringen. Som tidligere nevnt ble dette begrepet introdusert i læreplanen Kunnskapsløftet, som er interessant ettersom begrepet er relativt nytt og ikke godt etablert i musikkdidaktisk og musikkpedagogisk forskning. I en e-post til min veileder Kristin Rygg skriver Øivind Varkøy følgende:

Når det gjelder selve formuleringen i K06 om eksistensiell erfaring, kan det hende at den er et resultat av diskusjoner med kolleger på NMH gjennom tidligere år. Signe Kalsnes og jeg snakket mye om slikt, og det var jo hun som var fagplanutvalgets sekretær, som altså førte pennen. Jeg husker vi snakket om hvordan hun kjempet denne termen igjennom i utvalget. Det første jeg da for min del skrev om temaet, ut i fra et ønske om drøfte termen eksistensiell erfaring i K06, var i Jon Helge Sætres og Geir Salvasesens antologi fra 2010. (Ø. Varkøy, personlig kommunikasjon, 1. mars 2019)

Varkøy var tidlig ute med å drøfte hva eksistensiell erfaring kan bety, og hva det betyr at begrepet er inkludert i læreplanen for musikk. Senere har også flere forskere fulgt opp aspekter ved begrepet i sin forskning.

Det er viktig å påpeke at det er stor forskjell mellom eksistensiell erfaring og identitet som forskningsområder. Mens identitet er blitt forsket på i lys av både psykologi og sosiologi, har eksistensiell erfaring som begrep klare filosofiske undertoner. Som et bakteppe for denne forskningen vil jeg derfor starte dette kapitlet med å gi et kort innblikk i den filosofiske retningen eksistensialisme. Rammene for masteroppgaven gjør det ikke mulig for meg å gå nærmere inn på ulike eksistensfilosofier, men jeg har valgt å gå inn på Martin Heidegger, som anses som en av de store innen retningen. Jeg har valgt Heidegger, både fordi jeg synes filosofien hans er interessant og relevant for å kunne drøfte oppgavens problemstilling, og fordi han er sentral for Varkøy og andre forskere som jobber med begrepet eksistensiell erfaring innen musikkdidaktisk forskning.

Som nevnt innledningsvis i denne oppgaven er begrepet eksistensiell erfaring et relativt nytt begrep innen musikkforskning, og jeg vil derfor videre i kapitlet se nærmere på hva Øivind Varkøy skriver om begrepet, ettersom han er blant dem som har utforsket det i størst grad. Ettersom begrepet ikke er godt etablert utenfor Norden, skal jeg deretter se nærmere på andre teoretikere som har en tenkning som kan være relevant i et forsøk på å få fram en bredere forståelse av hva eksistensielle erfaringer kan være.

4.1 Eksistensialisme

I det følgende har jeg basert meg på Stanford Encyclopedia of Philosophy (Crowell, 2017) som grunnlag for diskusjonen om eksistensialisme. Eksistensialisme som filosofisk retning er i stor grad knyttet til den formen den tok som en eksistensiell versjon av fenomenologi. Det som gjør eksistensialismen til en særegen strømning er ikke dens befatning med "eksistens" på et generelt plan, men snarere dens påstand om at å tenke om *menneskelig* eksistens krever nye kategorier som ikke finnes i verken moderne eller antikkens tenkning; mennesker kan ikke forstås verken som substanser med gitte egenskaper, eller som subjekter som samhandler med en verden bestående av objekter (Crowell, 2017).

I et eksistensielt perspektiv er det ikke nok å vite alle sannhetene som naturvitenskapene og psykologien kan gi oss, for å forstå hva det innebærer å være et menneske. Mennesket kan ikke utelukkende forstås ut ifra de fundamentale fysiske bestanddelene til universet, eller med dualismer som "kropp og sinn". Eksistensialismen forneker ikke validiteten til slike grunnleggende kategorier som finnes i fysikk, biologi, psykologi, og andre vitenskaper, men hevder at disse ikke er nok til å kunne forstå mennesket fullt ut. En slik forståelse kan heller ikke oppnås ved å legge til et moralsk perspektiv. Verken moralsk tenking (styrt av normer om det gode og rette) eller vitenskapelig tenking (styrt av normer om sannheter) strekker til (Crowell, 2017).

Eksistensialisme kan derfor defineres som en filosofisk teori som anser det som nødvendig med et ytterligere sett kategorier, styrt av normer om *autentisitet*, for å kunne forstå menneskelig eksistens. I kjernen av eksistensialismen finnes også en protest mot akademisk filosofi, mot systematisert sensibilitet, en flukt fra "the "iron cage" of reason" (Crowell, 2017).

Jean-Paul Sartre brukte begrepet eksistensialisme for å beskrive egne verk, og noen mener derfor begrepet kun burde brukes om Sartres filosofi. Men eksistensialismen som filosofisk retning omfatter mye mer enn Sartres tenking, og peker på en rekke distinkte filosofiske problemer og strømninger som en finner i det tjuende og tjuelførste århundrets filosofi. Sartres eksistensialisme tok direkte inspirasjon fra Martin Heidegger. Heidegger ga i 1927 ut boka *Tid og Væren*, hvor han introduserte mange av de motivene som karakteriserer den senere eksistensialistiske tenking (Crowell, 2017).

Edmund Husserl regnes som grunnleggeren av fenomenologien, og hadde stor betydning for flere eksistensfilosofer, deriblant Heidegger, som en periode var elev hos Husserl. Husserl undersøkte bevisstheten som en "transcendental" intensjonalitet, som innebærer at vår erfaring er meningsfull; en erfaring av noe *som* noe. Bevissthet er vår direkte åpenhet til verden: intensjonalitet er ikke en egenskap ved sinnet, men er rammeverket hvor sinnet og verden blir begripelig. Dette er en motsetning til en markant filosofisk tankegang som går tilbake til René Descartes, som går ut på at "consciousness relates immediately only to its own representations, ideas, sensations" (Crowell, 2017).

Det mest distinkte med eksistensialismen er ideen om at ingen generell, uformell beretning om hva det betyr å være menneske kan bli gitt, fordi den meningen bestemmes gjennom å eksistere i seg selv. Eksistens er forut for essens, og eksistens kan derfor sees på som "self-making-in-a-situation" (Fackenheim, referert i Crowell, 2017). Det mest essensielle ved et menneske, hva som gjør henne til hvem hun er, bestemmes av "what she makes of herself", hvem hun blir. Dette i motsetning til andre entiteter, hvor de essensielle egenskapene deres er fastsatt av hva slags entitet de er. Crowell skriver derfor at "the fundamental contribution of existential thought lies in the idea that one's identity is constituted neither by nature nor by culture, since to "exist" is precisely to constitute such an identity" (Crowell, 2017).

Videre skal jeg se på forbindelsene mellom eksistensialisme og musikalsk eksistensiell erfaring, men ettersom Heidegger er viktig for flere av forskerne jeg viser til, skal jeg derfor først se på hans tenkning og noen av de begrepene han lanserte.

4.2 Martin Heidegger

På grunn av begrensningene til en masteroppgave ser jeg det ikke mulig å inkludere min egen lesing av Heideggers filosofi og forfatterskap gjennom primærkilder. Derimot har flere musikkforskere latt seg inspirere av Heideggers filosofi og brukt disse perspektivene til å forske på musikk og musikkopplevelse i mange ulike sammenhenger. Når jeg i det følgende legger fram deler av Heideggers filosofi som vil være relevant for min videre drøfting, så er det nettopp disse musikkforskernes perspektiver og tolkninger jeg forholder meg til. Enhver lesning av filosofiske verk vil nødvendigvis være preget av en subjektiv forståelse, men jeg skal allikevel forsøke å gjøre det tydelig der disse forskerne referer direkte til Heideggers egen skriving, og der de selv kommer med egne fortolkninger og refleksjoner. Disse forskerne har en subjektiv tilnærming til Heideggers tenkning og er primært et bidrag til musikkpedagogisk filosofi, og i mindre grad et bidrag til Heidegger-forskningen.

Det bør her nevnes, at Heidegger skrev lite om musikk, og enda mindre om musikkundervisning. Erik Wallrup mener faktisk at det kan argumenteres for at Heideggers forhold til musikk var antagonistisk, og at han til og med undertrykker musikken. I sitt hovedverk om kunsten, *Der Ursprung des Kunstwerkes (Kunstverkets opprinnelse)*, fokuserer Heidegger i stedet på arkitektur, malerier, og poesi (Wallrup, 2015, s. 131-132). Til tross for dette har mange musikkforskere tatt i bruk Heideggers filosofi for å undersøke musikkfenomenet. Musikk er en kunstform, og mange av begrepene og tankene hans omkring kunstverk kan derfor også brukes om musikk og musikkverk, selv om Heidegger selv ikke utforsket dette.

Heidegger har en fenomenologisk tilnæringsmåte til det som er et av hovedtemaene i filosofien hans, nemlig vår væren i verden. For Heidegger dreier fenomenologi seg om ontologi, mer spesifikt dreier det seg om å avdekke *det værende (das Seiende)* ved et fenomen i dets *væren (Sein)* (Pio, 2015, s. 25). Væren dreier seg om vår væren i verden, hva det vil si å "være" i det hele tatt, altså grunnlaget for vår eksistens og omgang med verden.

For å forklare hva han mener med ontologi, skiller Heidegger mellom det *ontiske* og det *ontologiske*. Ontologi handler om hva verden *er* som sådan, i sin mest grunnleggende form, før våre spesifikke (ontiske) måter å erkjenne den på trer til, gjennom våre sanseapparat som lager kategoriserende perspektiver på verden. Det ontiske skildrer den epistemologiske

tilnærmingen, når vi bruker intellektuelle teorier og konstruerer spesifikke perspektiver på verden (referert i Pio, 2015, s. 24).

Heidegger bruker et tre som eksempel for å illustrere denne forskjellen: i en epistemologisk tilnærming, er treets "virkelighet" et resultat av at bevisstheten skaper et mentalt bilde i hjernen som representerer treet, og treet er slikt sett en *ontisk* representasjon, som skiller seg fra den ontologiske dimensjonen. Ifølge Pios lesning av Heidegger så dreier den ontologiske dimensjonen seg om hva treet faktisk *er*, en virkelighet som ikke kan manifestere seg for mennesket, fordi vi orienterer oss i verden gjennom et sanseapparat som gir oss indre, mentale representasjoner av verdenen rundt oss. En ontologisk væremåte i verden er altså ikke et resultat av en kognitiv, intellektuell opptreden, men snarere et før-refleksivt, dvelende nærvær i verden, før noen mentale bilder blir utviklet (Heidegger, referert i Pio, 2015, s. 24-25). Pio skriver at slikt sett så er ikke et fenomen bare gitt i vår mentale bevissthet som et indre, konseptualisert bilde, det er gitt i verden på et ontologisk vis. Det nevnte treet står altså foran oss, skriver Pio, og det står på en slette, som strekker seg over jorda, men den visdommen fenomenologien kan gi oss, er påstanden om at verden er tilstede i oss før vi setter i gang våre intellektuelle forsøk på å systematisere den. Det ontologiske er altså en før-refleksiv verden som er utenfor vår rekkevidde, ettersom vår omgang med verden foregår gjennom sanseapparater, altså en ontisk tilnæringsmåte (Pio, 2015, s. 25-26).

Heidegger skiller også på lignende vis mellom "Erde" og "Welt", som kan oversettes til "jorden" og "verden". Ifølge Gulbrandsen sin lesning av Heidegger er begrepet "Welt" (verden) rettet mot menneskets brukende omgang med verden, mens "Erde" (jorden) er et mer gåtefullt begrep. "Erde" har å gjøre med "visse gitte betingelser som bare er der og som *rager inn* i vår verden", og "Erde" kan aldri la seg fullstendig redegjøre for, det unndrar seg opplysningens rasjonelle blikk og tildekkes hver gang vi avdekker noe annet (Heidegger, referert i Gulbrandsen, 2002, s. 18).

Heidegger skriver at væren er "that which determines entities as entities, that on the basis of which entities are already understood" (referert i Fossum, 2015, s. 85). Pio og Varkøy skriver at i sin problematisering av spørsmålet om væren, snakker ikke Heidegger om mennesker, men bruker i stedet begrepet "*Dasein*", som kan oversettes med "der-væren". Heidegger argumenterer for at våre måter å forstå verden på legger grunnlaget for å forstå oss selv,

hvilket antyder at det ikke finnes noe selv forut for verden. Pio og Varkøy skriver følgende om Heideggers tanker om *væren*:

As human beings we are, according to Heidegger, characterized particularly by our relation to "being" (*Sein*), but since that which we are is constituted by our *Da-sein*, our relation to "being" (*Sein*) also becomes a relation to that which we ourselves are (that is, our *Da-sein*). (Pio & Varkøy, 2012, s. 107)

Dette betyr at *Dasein* har et gjensidig forhold til seg selv. Pio og Varkøy utdyper dette og skriver at som mennesker kjennetegnes vi av vårt forhold til *væren*, men siden det vi er også består av vår *der-væren*, blir forholdet vårt til *væren* også stå i forbindelse til vår *der-væren*. Mennesket, eller *Dasein*, står i *værens* åpning, hvor verden åpner seg.

Som nevnt tidligere skiller Heidegger mellom det *værende* (*das Seiende*) og *væren* (*Sein*), og ifølge Pio og Varkøys lesning dreier fenomenologien hans seg om å avsløre det *værende* ved et fenomen, slik at viser seg i dets *væren* (referert i 2015, s. 2). Et fenomenes *væren* gjenspeiler den ontiske dimensjonen, altså slik det viser seg for oss gjennom våre sanseapparat og fortolkninger, mens det *værende* derimot er den ontologiske dimensjonen ved et fenomen (referert i Pio & Varkøy, 2015, s. 2-3). Pio og Varkøy skriver at det *værende* inkluderer alle de materialistiske, objektive og faktiske dimensjonene ved et fenomen, og at for musikk vil det si verk, opptak, konserter, instrumenter og musikkteori (2015, s. 3). I og rundt alt det som konstituerer musikkens *værende*, manifesterer musikkens *væren* seg. Pio og Varkøy skriver at det å avsløre musikkens *væren* er erkjennelsen av at opplevelse av musikk faktisk *finnes*, i konkrete sekvenser av lyd. Vi hører musikk *som* musikk, vi blir ikke bare møtt av "a sonorous form of math as an auditory sensual stimulation" (2015, s. 3). Det dreier seg altså om hvorfor lydsekvenser og kombinasjoner av klang viser seg *som* musikk *for* oss (Pio & Varkøy, 2015, s. 3).

Pio leser Heidegger slik at når kunstverket "virker", så konstitueres det av de to dimensjonene Heidegger kaller "verden" og "jorden". Verden er den tekniske og materialistiske siden ved et kunstverk, mens jorden er den indre dimensjonen som kjennetegnes av en potensiell tilbaketrekning, dit hvor kunstverkets verden holder seg tilbake. Det er i denne spenningen mellom verden og jorden at kunstverket manifesterer seg, og denne distinksjonen er ifølge Pio avgjørende for Heidegger når det gjelder kunst. Det er kun i en avledet forstand at kunst kan beskrives som et estetisk "vakkert" objekt, det vil si et møte med kunstverket i ontisk

forstand, i dimensjonen "verden". I en dypere forstand så er kunstverkets verdi knyttet til "the event of its realisation as truth", altså å avdekke sannheten bak kunstverket i dimensjonen "jorden", som et ontologisk fenomen (Heidegger, referert i Pio, 2015, s. 28).

I boka *Der Ursprung des Kunstwerkes (Kunstverkets opprinnelse)* vektlegger Heidegger hvordan kunstverk har potensiale til å gi mennesker en ny følsomhet ovenfor verden og bringes i kontakt med de grunnleggende vilkårene for livet (refert i Pio & Varkøy, 2012, s. 105). Ifølge Pio og Varkøys lesning av Heidegger er kunstens iboende verdi tett knyttet til "its world-opening force, and its potential to realize the truth of being" (2012, s. 105). Med andre ord vil det si at kunstverk har en iboende kraft som lar verden åpne seg for oss, og får oss til å innse sannheten bak væren i seg selv. Ifølge Heidegger har kunstverk "tinglige" egenskaper, men de er ikke *ting* i vanlig forstand, de er *verk* (referert i Pio & Varkøy, 2012, s. 105). Kunstverk kan ikke brukes til noe eller brukes opp, de er gjenstander som motsetter seg *bruk*. Bruksting har en tendens til å bli usynlige i det vi bruker dem, for eksempel tenker vi ikke over hammeren når vi hamrer. Kunstverk besitter derimot en gjenstridighet som gjør at de trer frem for oss, de lar oss ikke gå ubemerket forbi. Idet kunstverk trer frem på denne måten er det ikke bare selve verket som blir synlig for oss, men hele den verden disse verkene er en del av, og som vi inngår i. Verden blir synlig for oss. Ifølge Pio og Varkøys lesning av Heidegger kan dermed kunstens egenverdi sies å være at den lar oss stoppe opp og reflektere over vår væren-i-verden. Dermed hjelper kunsten oss å innse aspekter ved livene våre og eksistensen vår som vi ofte ikke legger merke til, kunsten gir oss en ontologisk bevissthet og opplevelse rundt væren. Med andre ord, kunsten muliggjør eksistensielle opplevelser (Pio & Varkøy, 2012, s. 105). Pio og Varkøy skriver at vi har en tendens til å skjule eller dekke over grunnleggende menneskelige problem. En musikalsk erfaring som eksistensiell erfaring innebærer å sette til side denne tendensen, ved å bryte gjennom utsiden av væren, det ontiske, og komme i kontakt med innsiden, det ontologiske (Pio & Varkøy, 2012, s. 104).

Heidegger kritiserte den moderne forståelsen av kunst, som har en tendens til å sette den estetiske erfaring i fokus. og gikk så langt som å si at kunsten er i ferd med å dø, hvis dens eneste funksjon er å fremkalle raske, overfladiske opplevelser (referert i Varkøy, 2015, s. 56). Slike erfaringer gir ikke rom for refleksjon skriver Varkøy, de stopper oss ikke, de bare absorberer oss. Varkøy skriver videre at ifølge Heidegger er ikke kunstens verdi begrenset til kunstverket som en personlig uttrykksform for kunstneren, og heller ikke som et middel for overfladiske opplevelser, kunst er viktig fordi den lar oss reflektere (2015, s. 56). Ifølge

Heidegger oppstår kunstverk ut ifra menneskets evne til å tenke og reflektere samtidig som kunstverket får oss til å tenke og reflektere over væren (referert i Varkøy, 2015, s. 57).

Ifølge Angelo og Varkøy argumenterte Heidegger for en kunstoppfattelse hvor verken kunstneren eller kunstverket var i fokus, men stedet i-verk-settelser av sannhet, og endevendte dermed samtidens forståelse av kunst som et personlig uttrykk fra en kunstner til et opplevende publikum. De skriver videre at Heidegger anså at det mest vesentlige som skiller kunstverk fra andre ting, er kunstverkenes verkmessighet: noe, en sannhet, er satt-i-verk, i verket. Han mente at kunstverk slikt sett hadde potensiale til å avsløre værensmessige sannheter (Heidegger, referert i Angelo & Varkøy, 2011, s. 95-96).

At sannhet knyttes til et slags "verk" for å kunne settes-i-verk betyr imidlertid ikke at det bare er musikk som objekt som er i fokus, eller kun kunstverkets tinglighet, ifølge Angelo og Varkøy. De skriver at for Heidegger var et av de mest grunnleggende poengene i tenkningen hans å oppheve vår tids skille mellom (døde) objekter, og (levende) subjekter (2011, s. 97). Et sitat fra en av Heideggers diskusjoner om "kunst som sannhetens i-verk-settelse" tydeliggjør dette:

Kunsten er sannhetens i-verk-settelse. I denne setningen skjuler det seg en vesentlig tvetydighet ifølge hvilken sannheten på en og samme tid er både subjekt og objekt for denne settelsen. Subjekt og objekt er imidlertid ikke passende termer i denne sammenheng. (referert i Angelo & Varkøy, 2011, s. 97)

Ifølge Angelo og Varkøys lesning av Heidegger er det altså slik at verken subjekt eller objekt er tilstrekkelig for å forklare fenomenet kunst, og at spørsmål som "*hva* er musikk" blir like feilaktig å stille som "*hvem* er musikk", ettersom begge forutsetter et svar i enten objekts- eller subjektsform (2011, s. 97). I *Kunstverkets opprinnelse* gir Heidegger aldri noe svar på spørsmålet om hva kunst er, for Angelo og Varkøy virker det som om hensikten bak Heideggers tenkning var å "sikte mot tvetydigheter som sentrale for å lede tanken mot komplekse utforskninger av værensspørsmål" (Angelo & Varkøy, 2011, s. 97). De skriver videre at for Heidegger var kunstens hensikt verken opplevelse eller kunstverket som gjenstand, men i stedet å komme *ut* av opplevelsen, og inn i eksistensiell innsikt (referert i Angelo & Varkøy, 2011, s. 97).

En diskusjon som knytter Heideggers tanker omkring kunstverket til musikk, bør derfor også ta i betraktning Smalls begrep "musicking", som jeg skal komme tilbake til senere. Når det er snakk om verdien av musikk eller musikkens egenverdi, kan ikke disse begrepene knyttes til musikk som et produkt ifølge Pio og Varkøy. De skriver at slike produkter, som CD-er eller partitur, har ingen verdi i seg selv, det er når produktene møter personer, altså når musicking skjer, at de blir gitt en verdi (Pio & Varkøy, 2012, s. 106). I en annen artikkel argumenterer Varkøy for en lignende tankegang, der han skriver at musikk som produkt og objekt i den ytre verden ikke kan sies å ha verdi i seg selv, musikk som objekt er et *middel* til musikalsk opplevelse. Musikalsk opplevelse er derimot ikke et produkt, det er handling, en menneskelig aktivitet som har verdi i seg selv (Varkøy, 2015, s. 58).

Ifølge Pio og Varkøy sin lesning av Heidegger har kunstverket, også musikken, evnen til å gjøre et så dypt inntrykk på oss at det påvirker eksistensen vår. Dette kan skje på et individuelt og personlig nivå, men også på et kollektivt nivå. Pio og Varkøy skriver at noen musikkverk, som for eksempel *Imagine* av John Lennon og *Thriller* av Michael Jackson, har hatt evnen til å kommunisere direkte til hele generasjoner, i noen tilfeller på et globalt nivå. Slike musikkverk, fremført av den rette artisten i den rette konteksten, kan samle folk rundt et unikt øyeblikk, og endre historien for disse. Disse øyeblikkene ser ut til å inneha et løfte om en ny begynnelse, et håp om å oppleve verden på ny, slik som for eksempel Jimi Hendrix gjorde for flower-power generasjonen (Pio & Varkøy, 2012, s. 112). Leijonhufvud og Thorgersen skriver at det er viktig å merke seg at selv om et kunstverk har evnen til å endre historien, har det bare evnen til å gjøre dette én gang: "in the very act of changing history, the Artwork renders itself incapable of performing this act again, since it changes the very premises on which history rests" (Leijonhufvud & Thorgersen, 2015, s. 121). Musikken har i et øyeblikk evnen til å forandre historien, men ved å gjøre dette er det usannsynlig at dette skjer igjen, ettersom historien går videre.

4.3 Varkøy

Musikkforskeren Øivind Varkøy er som tidligere nevnt blant de som har utforsket begrepet musikalske eksistensielle erfaringer i større grad, og har hatt diskusjoner om begrepet selv før det ble inkludert i læreplanen Kunnskapsløftet. Varkøy mener å se en tydelig vilje til å balansere mellom instrumentelle og musikkfaglige hensyn i Kunnskapsløftet, og begrunner dette blant annet med inkluderingen av uttrykket "eksistensiell erfaring". I "Musikkopplevelse som eksistensiell erfaring" diskuterer Varkøy hva det kan bety å forstå musikkopplevelsen som eksistensiell erfaring, som et bidrag til å utvikle refleksjon rundt egen musikkforståelse og egne musikalske erfaringer for musikk lærere og musikk lærerstudenter.

I Kunnskapsløftet står at det at musikkopplevelsen forstås "både som estetisk opplevelse og eksistensiell erfaring (Utdanningsdirektoratet, 2006b, s. 2). Varkøy skriver at det er viktig å forklare hva som skiller en erfaring fra en opplevelse: en *erfaring* er noe som kan, men ikke må følge av en *opplevelse*. Når vi har opplevd noe som virkelig preger oss og setter spor, kan vi si at vi har gjort en erfaring. "Erfaring" rommer slikt sett noe mer enn "opplevelse" (Varkøy, 2017, s. 63).

Vi kan også skille mellom ulike typer erfaringer og opplevelser, eksempelvis musikalske opplevelser, musikalske erfaringer, eller eksistensielle erfaringer. Sistnevnte viser til en erfaring som er av eksistensiell art, det vil si en type erfaring hvor vi opplever noe som gjør noe med oss på et "eksistensielt plan". Å bli berørt på et eksistensielt plan betyr at man blir konfrontert med de dype spørsmål som hører til det å være menneske, spørsmål som dreier seg om mening i og med livet, tid, død, lykke, tilhørighet, håp og livsglede. Dette er spørsmål som sjelden har konkrete svar, men allikevel undringer de aller fleste av oss på et eller annet tidspunkt blir konfrontert med (Varkøy, 2017, s. 63-64).

Hva det så vil si å ha en musikalsk erfaring i eksistensiell forstand finnes det ingen enighet om blant forskere. Slike spørsmål fører raskt til mange slags grunnleggende og fundamentale diskusjoner, og kan hende unngår man temaet fordi man "er redd for å bli hengende i en hengemyr av verdidiskusjoner og ideologiske motsetninger" skriver Varkøy (2017, s. 66).

Det Varkøy mener ligger i uttrykket "musikalsk erfaring som eksistensiell erfaring" er at det forsøker å si noe om den musikalske erfaringen i relasjon til eksistensielle spørsmål (Varkøy,

2017, s. 64). Varkøy skriver at "i den eksistensielle musikalske erfaringen settes fortelsen av de problematiske menneskelige grunnvilkårene, våre begrensninger og vår sårbarhet, til side" (2017, s. 68). Han skriver videre at slike erfaringer er noe man blir utsatt for, og at de "fremstår i visse, sjeldne øyeblikk som et skakende møte med noe utenfor oss selv". Varkøy anser en eksistensiell erfaring som en relasjon, et "møte mellom den klingende musikken og det lyttende sinnet som mottar den". Han mener at for å kunne snakke om og forske på musikalsk erfaring som eksistensiell erfaring, kreves det mer enn å beskrive musikken som et ytre, klingende objekt, og at det er viktig å ta i betraktning at det lyttende sinnet som mottar musikken, rommer mer enn persepsjon og kognisjon i teknisk forstand (Varkøy, 2017, s. 71).

Varkøy skriver at i løpet av historien har slike møter med "det helt andre" blitt gitt både religiøse, metafysiske, psykologiske, sosiale, kulturelle og estetiske tolkninger, og denne mangesidigheten i mulige tolkninger gjelder like mye for musikalske erfaringer. På latin finnes det et gammelt uttrykk for slike sjeldne, rystende erfaringer: *mysterium tremendum et fascinans*, som kan oversettes med "det på samme tid både skremmende og fascinerende mysterium" (Varkøy, 2017, s. 71). Dette uttrykket skal jeg komme tilbake til senere.

Videre i dette kapitlet tar Varkøy i bruk andre forskeres perspektiver for å supplere tenkningen, nemlig musikkforskeren Christopher Smalls begrep om musicking, filosofen Arne Johan Vetlesens betraktninger omkring begrepet erfaring, og et didaktisk perspektiv ved Frede V. Nielsen og hans mangespektrede meningsunivers. Jeg synes også disse perspektivene er interessante og har derfor valgt å gå til primærkildene for å kunne gå dypere inn i disse.

4.4 Vetlesen

Den norske filosofen Arne Johan Vetlesen (1960-) skriver om begrepet erfaring, og erfaringer muliggjort av musikk, med filosofene Hegel og Gadamer som utgangspunkt. Jeg mener at erfaring i den forstand det skisseres av Vetlesen er nærliggende en form for eksistensiell erfaring. Erfaringen forstås av Vetlesen som en konkret hendelse eller forløp som gjør at vi bringes i kontakt med vesentlige sider og dimensjoner ved oss selv og vår måte å være menneskelige subjekter på (2004, s. 40). Han skriver at "når det går kaldt nedover ryggen min, når hårene reiser seg, når jeg med ett blir kald og deretter glovarm; når pulsen hamrer i brystet, når ansiktshuden rødmer; når jeg slik bergtas, bringes eller sågar tvinges inn i en (annen) stemning, en følelse" (Vetlesen, 2004, s. 41), da har musikken brakt en i kontakt med såkalte grunnvilkår ved tilværelsen, som kan føre til en erfaring og refleksjon av eksistensiell karakter. Slike grunnvilkår kan være avhengighet, sårbarhet, dødelighet, altså vilkår for våre liv som er gitt oss, ikke valgt av oss, som er med oss fra fødsel til død (Vetlesen, 2004, s. 41).

"Subjektet forandres av og gjennom erfaringen det rammes av" skriver Vetlesen (2004, s. 40). En erfaring er et møte med noe som rammer eller berører en, og karakteristisk for en erfaring er at den er grenseoverskridende, eller at det foregår et brudd: "Subjektet rykkes ut av sitt innøvde mønster, bringes i berøring med noe som får det til å se seg selv med nye øyne, oppleve egen subjektivitet fra uvant hold". Vetlesen beskriver dette som et møte i dynamisk forstand: "uten subjektet, ingen erfaring, intet objekt; uten objektet, intet subjekt som skapes på nytt, som forandrer seg i erfaringens medium" (Vetlesen, 2004, s. 40).

Erfaringen er ikke utelukkende den erfarendes eget verk, fordi det ikke er noe man selv bringer til å eksistere eller bestemmer over, så i et møte med noe erfarbart er subjektet i en viss forstand minst like mye objekt som subjekt (Vetlesen, 2004, s. 45). Erfaringen preges av en dobbel eksponering, i det erfaringen åpenbarer seg og overvelder et mottakende subjekt, som i tur blottstilles for erfaringen (Vetlesen, 2004, s. 41). Erfaring "dannes" ikke av noen form for aktive, formende evner, det er subjektets mottakelighet for å formes som det kommer an på (Vetlesen, 2004, s. 45). I møte med musikken kan man oppleve å bli "hensatt", skriver Vetlesen, og subjektet hensettes slik fordi man er hensettbar, og fordi musikken i sin forløpsmessige form har evnen til å hensette det mottakelige subjektet (2004, s. 42).

I den forstand begrepet erfaring blir lagt fram i artikkelen, innebærer det noe eksepsjonelt, noe utenom det dagligdagse. Vetlesen presiserer dette noe ytterligere, og skriver at "samtidig

må vi se at det hverdagslige er den arenaen, og den naiv-pragmatiske innstillingen den (korresponderende) modus, hvor det erfarbare kan gjøre seg gjeldende, kan gjøre en forskjell" (2004, s. 45). Erfaring er dermed et brudd med det vante og forventede, men et slikt brudd kan bare gjøre seg gjeldende ved å slå ned og inn i det hverdagslige (Vetlesen, 2004, s. 45).

Vetlesen henviser til filosofen Gadamer, som hevder at erfaring er ensbetydende med smertelig erfaring, og at den egentlige erfaring er den hvor mennesket blir bevisst sin egen endelighet. Videre hevder han at en erfaring som slik kan formidle menneskets endelighet, formidler samtidig dets historisitet, med andre ord; den egentlige erfaring er en erfaring av ens egen historisitet. Denne smertelige erfaringen viser oss dermed at ikke alt lar seg gjøre om igjen, ikke alt kommer tilbake, og det finnes ikke tid nok for alt. Den distinkte erfaringen har noe *enestående* ved seg, og dette enestående som erfaringen er utgjort av samspiller med erfarerens endelighet, ifølge Vetlesens lesning av Gadamer. Vetlesen skriver videre at det er en verdens-åpnende mottakelighet hos subjektet som lar det rystes av erfaringen. Subjektet har en åpenhet for det som kan overvelde, og overveldingen påminner subjektet om dets enestående situertethet og endelighet i verden (Vetlesen, 2004, s. 41-42).

I det foregående har fokus vært på det erfarende subjektet, men ifølge Vetlesen er ikke erfaringen helt og holdent den erfarendes eget verk, det er ikke noe man intenderer eller bringer fram (2004, s. 44). Vetlesen skriver derfor også om egenskapene som gjør det erfarbare i stand til å overvelde og forvandle subjektet på. En slik kvalitet kaller Vetlesen for transcendens: kraften til å ramme subjektet på en slik måte at det virker inn på dets måte å være i verden på, og å forstå seg selv på. Slik transcendens er sjelden skriver Vetlesen, men denne sjeldenheten kan ikke festes til enten subjektet eller til det erfarbare, "transcendens fullbyrdes i kraft av kvaliteter ved både subjektet og det det møter på" (2004, s. 45-46).

Spørsmålet om hva det er ved det erfarbare som lar det inneha elementet av transcendens i seg lar seg ikke besvare; noen rendyrket kvalitet av transcendens lar seg ikke isolere skriver Vetlesen. I forsøket på å besvare dette ledes man i stedet tilbake til subjektets ståsted og egenskaper i møte med det erfarbare. Uten et subjekt blir det heller ingen erfaring, ingen "forestilling om det erfartes realitet og distinkte egenskaper" (Vetlesen, 2004, s. 46-47). Transcendens er slik sett en kvalitet ved det erfarbare, men det er ikke en subjektfri kvalitet: «Bare det kan berøre et menneskelig subjekt som det konkrete subjektet er berørbart av. Bare det kan innløse sitt potensial som erfarbart som et slikt subjekt er tilstrekkelig reseptivt til å

erfare, i betydningen rammes og forvandles av". I et møte mellom et subjekt og musikk, må derfor subjektets evne og vilje til å bli berørt tilsvare musikkens potensiale til å berøre (Vetlesen, 2004, s. 47).

Når vi snakker om transcendens er altså fokuset på *møtet* mellom det musikalske objektet og subjektet som sanser og erfarer. Et slikt møte handler om åpenhet og lukkethet, og evne eller vilje til å bli berørt av musikken. Det dreier seg om møtet mellom musikk, som kan berøre, og mennesker, som kan la seg berøre. Det er transcendenten som kvalitet ved det erfarbare som lar subjektet fanges følelsesmessig og stemningsmessig der det er, og lar en erfaring finne sted (Vetlesen, 2004, s. 47). Transcendens er den kvaliteten av overrumpling en erfaring kan bringe med seg, når subjektet skakes av noe som uforvarende oppsøker en, til tross for at det erfarbare initieres hos subjektet (Vetlesen, 2004, s. 45).

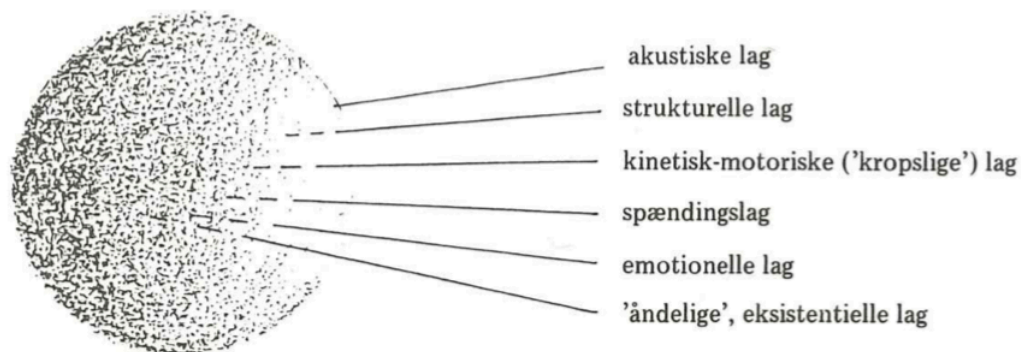
Vetlesen beskriver erfaring som et møte med noe enestående, for eksempel et møte mellom et subjekt og musikken. I dette møtet fornemmes ikke noe mellomområde, skriver Vetlesen, mellom musikken og det erfarende subjekt: "Musikken uttrykker seg; musikken uttrykker meg. Jeg hengir meg til musikken, ikke selvoppgivende, selvutslettende, men selveksponerende: I møtet med musikken møter jeg meg selv" (Vetlesen, 2004, s. 42).

4.5 Nielsen

Det er tydelig at den store musikkpedagogen Frede V. Niensens (1942-2013) tenkning er i tråd med de grunnleggende eksistensialistiske tankene som tidligere har vært diskutert. Han koblet disse til en musikkdidaktisk forståelse, og har laget en modell for hvordan han tenkte seg at en erfaringsprosess kan foregå. Nielsen er markant innen musikkdidaktikk og pedagogikk, og tenkningen hans kan også knyttes til det som etterhvert kalles eksistensielle erfaringer.

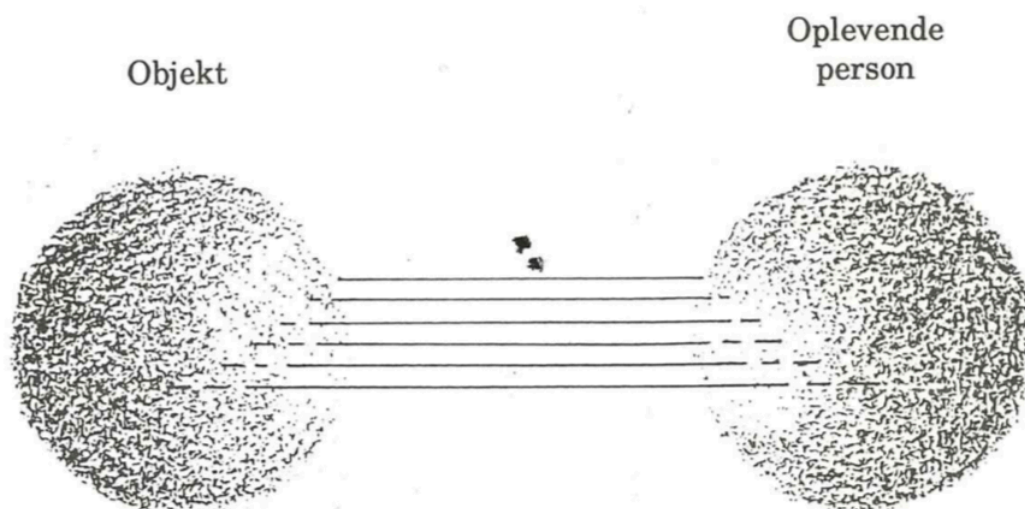
Nielsen tar utgangspunkt i det han kaller et av de evige spørsmål vedrørende musikk: hva kan musikken bety, hva slags mening kan den inneha, og hvor i musikken finnes denne meningen (1998, s. 128)? Nielsen mener at musikkens mening ikke ligger i dens struktur alene, heller ikke i dens henvisninger eller uttrykk for noe utenfor den selv. Musikalsk persepsjon er også en sterkt aktiv prosess; musikkforløpet oppleves over tid, og oppleves alltid på bakgrunn av noe forutgående, og med en forventning om hva som vil følge. Den musikalske strukturen ligger ikke som en materiell realitet i objektet, men som en intendert forestilling fra komponistens side, og som en opplevelsesmulighet og utfordring for mottakeren. Den musikalske strukturen blir altså først forståelig når den blir tenkt sammen med vår bearbeidende bevissthet (Nielsen, 1998, s. 134-135).

Med blant annet dette som bakgrunn ser Nielsen det slik at det musikalske objekt prinsipielt utgjør et helt meningsunivers, med et stort spektrum av opplevelsesmuligheter. Dette objektet forestiller han seg som en kule, hvor overflaten består av konkrete og lett beskrivelige egenskaper, og at dypere meningslag finnes lengre inn mot sentrum (Nielsen, 1998, s. 135). Disse er blant annet akustiske lag, strukturelle lag, kroppslige lag, emosjonelle lag og eksistensielle lag, som illustrert i figuren nedenfor:



Figur 4.1 *Skitse, der illustrerer nogle meningslag i det musikalske objekt*

Når et musikalsk objekt åbner sin mening for et utenforstående subjekt, så foregår det en korrespondens mellem meningslagene i musikken og tilsvarende bevidsthetslag hos subjektet (Nielsen, 1998, s. 137).



Figur 4.2 *Skitse af korrespondensen mellem meningslag i det musikalske objekt og bevidsthetslag hos den oplevende person*

Det skjer et møte mellom de to partene, og noe i den ene svarer både til noe i den andre. Et slikt møte skjer riktignok ikke automatisk, det finnes en rekke subjektavhengige faktorer og forutsetninger som spiller inn. Disse gjelder blant annet fortrolighet og kjennskap til musikken, hva man retter oppmerksomheten sin mot, interesse, samt det fysiske og sosiale lyttemiljøet (Nielsen, 1998, s. 138-139). Ifølge Varkøy sin lesing av Nielsen, betyr dette at alle meningslagene i musikken, kroppslige så vel som eksistensielle, finnes der kun som muligheter, eller som potensial, og at det er først i selve møtet med det opplevende subjektet at de kan realiseres (Varkøy, 2017, s. 63).

4.6 Small

I enhver drøfting av musikalsk erfaring er det nærmest uunngåelig å gå nærmere inn på Christopher Smalls (1927-2011) begrep om "musicking". Small mener at ideen om at musikalsk mening kun ligger i det musikalske objektet i seg selv, har lite å gjøre med hvordan musikk faktisk praktiseres blant mennesker. Musikkens essens ligger ikke i de musikalske verkene, men i det å ta del i fremførelser og sosiale handlinger. Small mener derfor at musikk ikke bør være et substantiv, men et verb; "to music", og skaper slik verbet "musicking". Musicking er å delta i musikalske fremførelser i alle former, både aktive og passive; ved å utøve, lytte, komponere, øve, danse og selv ved å selge billetter. Et viktig poeng er at det er et deskriptivt verb, ikke normativt, det innebærer ikke noen form for vurdering (Small, 1999, s. 9-12).

Ettersom musikk er en handling (musicking) og ikke en ting, så bør man ikke lete etter musikkens mening i de musikalske objektene, i alle fall ikke bare der. For disse kan ha mening i seg selv, men den meningen eksisterer bare i en fremførelse, og er bare en del av meningen til helheten av fremførelsen. Small ser derfor bort ifra spørsmålet "hva er meningen ved dette musikalske verket?", men spør seg heller: "What does it mean when this performance takes place at this time, in this place, with these people taking part?" (1999, s. 13).

Gjennom musicking skaper deltakerne relasjoner med de andre deltakerne, og tar del i et rituale hvor man både lærer og opplever hvordan man relaterer seg, og hvordan man *bør* relatere seg til andre mennesker og til resten av verden. Det er i disse relasjonene, både i relasjonene mellom menneskelig organisert lyd ("selve" musikken), samt i relasjonene som etableres mellom deltakerne innenfor fremførelsens varighet og område, at meningen til musicking ligger. Disse relasjonene er i vid forstand et symbol for ideelle relasjoner i verdenen utenfor der fremførelsen skjer; mellom personer, mellom individet og samfunnet, mellom menneskeheten og verden (Small, 1999, s. 13).

Ifølge Varkøy sin lesning av Small, så dreier musicking seg både om relasjoner som faktisk er til stedet her og nå, men også om relasjoner vi ønsker skal eksistere, og som vi lengter etter å oppleve. Disse relasjonene kan være både fysiske og transcendentale; de kan være mellom mennesker, med og i oss selv, eller til og med relasjoner med kosmos og det overnaturlige. Varkøy skriver at musicking dermed kan kobles til spørsmål om livskvalitet, lykke, og opplevelse med og erfaring av mening, og at begrepet derfor har klart eksistensielle overtoner (2017, s. 65).

4.7 Guldbrandsen

Erling E. Guldbrandsen (1960-) skriver om "det musikalske verkets implisitte *åpenhet*, ikke bare i kompositorisk, framføringsmessig og lyttermessig forstand, men også i historisk, estetisk og erkjennelsesmessig henseende" (2002, s. 6). Han utforsker "verkets åpning", og fire ulike betydninger dette uttrykket kan ha. Av disse er det den tredje og fjerde betydningen som vil være viktig for min senere drøfting. Den første og mest åpenbare betydningen av "verkets åpning" er starten eller åpningen av et verk skriver Guldbrandsen. Den andre betydningen er åpningen av selve verkbegrepet som fant sted på 1900-tallet, da en rekke komponister begynte å eksperimentere med åpne verk og åpne former (Guldbrandsen, 2002, s. 6-8).

Guldbrandsen skriver at den tredje betydningen ligger i at et verk alltid er avhengig av tolkning, noe som medfører en åpenhet som kan etterspores på tre nivåer: i komponeringen,

fremførelsen og i lyttingen. Underveis i komponeringsprosessen blir elementer prøvd ut, valgt ut og forkastet, og et verk kan gi materiale til det neste, og med en slik verkoppfatning er en ferdig komposisjon prinsipielt sett bare én av mange mulige versjoner. For det andre vil heller ikke et partitur utgjøre noe slutt punkt, enhver fremføring av verket vil være avhengig av interpretasjon, som gjør at verket fremstår alltid i en eller annen versjon (Guldbrandsen, 2002, s. 10-11). Det tredje nivået går på lyttingen, eller på den estetiske erfaringen av verket. Hvis hundre mennesker hører samme versjon av et gitt verk, så har de ikke den *samme* opplevelsen skriver Guldbrandsen. Og hvis man hører det samme verket om igjen etter ti år, får man nødvendigvis også en ny og delvis annerledes erfaring, ettersom man ikke lenger er nøyaktig den samme, og samtiden er heller ikke den samme. Verket kan dermed avgi ny mening og stå fram med nye betydningsskikt når tiden er gått. Dette betyr ikke, skriver Guldbrandsen, at alt tilføres fra lytterens side, resepsjonen danner et vekselspill med det han kaller verkets substrat, og denne utvekslingen er igjen situert innenfor en tolkningstradisjon og en kulturell kontekst (Guldbrandsen, 2002, s. 12).

For Guldbrandsen synes endring og forvandling å utgjøre et konstitutivt trekk ved verket, og skriver at verket medkonstitueres både gjennom mottagerens erfaring og gjennom resepsjonshistorien. Verket formes altså av lytterens opplevelse av det, samt av den historiske og kulturelle konteksten det fremføres i. Et verk bearbeides gjennom tid, og Guldbrandsen skriver at "Denne temporale bearbeidelsen gjelder både innenfor tolkningstradisjonens historiske tid, lyttersubjektets biografiske tid og verkforløpets framføringstid" (2002, s. 12). Videre skriver han:

Mottagerens erfaring av verket henger sammen med hennes egen selverkjennelse og forståelse av egen identitet idet hun møter det. Kunstopplevelsen kan sette nåtiden eller tidligere hendelser i et nytt lys, og kan medvirke til en annen visjon av fremtiden — enten man nå tenker i samfunnsmessige termer eller personlig og eksistensielt. (Guldbrandsen, 2002, s. 12)

I likhet med DeNora, understreker altså Guldbrandsen lyttersubjektets temporale bearbeidelse av materialet som en måte å rekonstruere både fortid, nåtid og fremtid på, og at denne erfaringen har sammenheng med mottagerens identitetsforståelse.

Den fjerde betydningen av uttrykket "verkets åpning" er den betydningen av uttrykket som vil være mest relevant for min senere drøfting. Det gjelder ideen om at kunstverket kan

utgjøre en "åpning av verden" i erkjennelsesteoretisk og metafysisk forstand. Gulbrandsen viser her til Heidegger, som i essayet *Der Urprung des Kunstwerkes (Kunstverkets opprinnelse)* skrev at kunstverket åpner opp en verden, og at et kunstverk bare er et kunstverk hvis det "endrer din verden" i filosofisk forstand (Heidegger, referert i Gulbrandsen, 2002, s. 17). Gulbrandsen viser til Gianni Vattimos utlegning av Heideggers essay, og skriver at et kunstverk har evnen til å endre vår opplevelse av verden, og vår oppfatning av sannhet, men at slike opplevelser er sjeldne, de fleste av kunstopplevelsene våre foregår nok ikke på et så gjennomgripende nivå (Vattimo, referert i Gulbrandsen, 2002, s. 17-18).

Gulbrandsen skriver at kunstverkets opprinnelse dreier seg om det Heidegger kaller striden mellom "Erde" og "Welt". I det nevnte essayet skiller Heidegger mellom disse uttrykkene, som kan oversettes til "jorden" og "verden". Begrepet "Welt" (verden) er rettet mot menneskets brukende omgang med verden, mens "Erde" (jorden) er et mer gåtefullt begrep. Slik Gulbrandsen leser Heidegger, har "Erde" å gjøre med "visse gitte betingelser som bare er der og som *rager inn* i vår verden", og "Erde" kan aldri la seg fullstendig redegjøre for, det unndrar seg opplysningens rasjonelle blikk og tildekkes hver gang vi avdekker noe annet. Ifølge Gulbrandsen sin lesing av Heidegger, har kunsten potensiale til å løfte himmelen fra jorden og holder verden åpen, og mennesket (Dasein) bevirker slik en *åpning* eller en *lysning* i væren (Gulbrandsen, 2002, s. 18).

Gulbrandsen viser også til teologen Rudolf Otto, og hvordan hans tanker omkring erfaringen av det hellige kan tilby en parallell forståelse av verkets åpning. Gulbrandsen skriver at da Rudolf Otto ga ut boka *Das Heilige* ("det hellige", oversatt til engelsk som *The Idea of the Holy*) i 1917, snudde han den religionshistoriske fortolkningsmåten på hodet, ved å vende blikket mot *erfaringen* av det hellige, i stedet for å skrive om religiøse sannheter og eksplisitte læresetninger (Gulbrandsen, 2002, s. 19-20).

Nörenberg skriver at i denne boka undersøker Otto en spesiell affektiv dimensjon ved religiøse erfaringer som han kaller en "numinøs følelse" (*numinoses Gefühl*). Denne numinøse følelsen kan karakteriseres som følelsen av å bli ydmyket og overveldet av ens egen intethet i kontrast til noe som er suverent og overordnet alle andre skapninger (Otto, referert i Nörenberg, 2017, s. 546). Ifølge Nörenberg tok Otto i bruk begrepet "det numinøse" for å beskrive det hellige, minus det rasjonelle aspektet og de moralske konnotasjonene knyttet til det hellige. (2017, s. 547).

Guldbrandsen skriver at Otto brukte begrepet *numinosum* for å beskrive erfaringen av det guddommelige, det uutsigelige, hemmelighetsfulle, fremmedartede, skremmende og gåtefulle, "das Ganz Andere", og sammenfatter denne mystiske opplevelsen i begrepene *mysterium tremendum* og *mysterium fascinans*. Dette er uttrykk for møtet med noe navnløst som oppleves som både fryktinngydende og tiltrekkende, eller rystende og fascinerende (Otto, referert i Guldbrandsen, 2002, s. 20).

Guldbrandsen viser til William James, som i *Varieties of Religious Experience* beskrev fire kjennetegn ved den mystiske erfaring: den er uoversettelig og uutsigelig, den gir innsikt eller erkjennelse, den er kortvarig og flyktig, og den er noe man passivt mottar eller utsettes for (James, referert i Guldbrandsen, 2002, s. 20). Guldbrandsen mener at det numinøse og den mystiske erfaring ligner europeiske kunstfilosofers beskrivelser av møtet med store og betydningsfulle kunstverk, og har klare fellestrekk til de estetiske erfaringer. Guldbrandsen beskriver de sterke musikalske og kunstneriske erfaringene som man kan utsettes for i møte med et verk som de "guddommelige øyeblikk", og disse øyeblikkene er uforutsigbare, sjeldne og lar seg ikke kontrollere eller manipulere (Guldbrandsen, 2002, s. 20).

Guldbrandsen påpeker at det ikke ligger noen stilistiske føringer, verken kompositorisk eller lyttermessig, i forestillingen om et *mysterium tremendum et fascinans* i en musikalsk forstand. Musikken behøver ikke å "slå ned som en tordenkile til klangen av pauker og basuner", det kan like gjerne dreie seg om former for musikk som er nesten stillhet (Guldbrandsen, 2002, s. 20-21).

Ideen om overskridelse eller *transcendens* har i lang tid vært et vesentlig aspekt ved hva et kunstverk er, skriver Guldbrandsen. Overskridelse og transcendens betegner noe som ikke kan gripes empirisk, gjennom sansene, men spekulativt, gjennom begrepene om det skjønnne og det sublime. Det er bare gjennom erfaringen at denne spekulative dimensjonen kan gjøres anskuelig, for eksempel gjennom den estetiske erfaringen (Guldbrandsen, 2002, s. 10). Begrepet transcendens har altså vært knyttet til kunstverk, inkludert musikk, i lang tid. Selv om begrepet musikalsk eksistensiell erfaring er et relativt nytt begrep, så har ideen om overskridelse som erfaring vært diskutert lenge. Jeg ser det slik at transcendens, som er et godt etablert begrep når det er snakk om kunstverk, kan være en del av en eksistensiell erfaring.

Når det gjelder det skjønne og det sublimе, så er dette gjensidig ekskluderende begreper for noen filosofer, blant annet Immanuel Kant som Gulbrandsen viser til. Ifølge Varkøy sin lesning av Kant, kan kunstens harmoniserende effekt beskrives som "det skjønne", mens det sublimе er kunstens skakende og rystende potensial (referert i Varkøy, 2017, s. 70). Ikke alle filosofer gjør denne distinksjonen, og i likhet med disse mener jeg begrepet sublim kan brukes om både det skjønne og det rystende. Det sublimе er et stort forskningsfelt som jeg ikke kan gå nærmere inn på, men jeg vil trekke fram noen elementer jeg synes er viktig. Ordet sublim kommer fra det latinske *sublimis* som betyr opphøyet, eller av en høyere orden (Lübcke et al., 1996, s. 535). Sublimitet har likhetstrekk med transcendens idet begge innebærer et møte med noe som overskrider vår normale evne til å bedømme eller begripe, og en opplevelse av noe som ligger hinsides en grense. En leksikalsk definisjon av "sublime" i ordboka Merriam-Webster trekker en lignende kobling: "tending to inspire awe usually because of elevated quality (as of beauty, nobility, or grandeur) or transcendent excellence" (Sublime, s.a.). Det sublimе er også nært beslektet med uttrykket ærefrykt, og kan forstås som møtet med det store og skremmende, men også det skjønne.

Gulbrandsen skriver at transcendens ikke nødvendigvis behøver å betegne en positiv og statisk foreliggende hinsidighet. Han skriver at "Transcendensen kan også betegne selve overskridelsesakten, negasjonen av det kjente, eller bevegelsen ut over grensene for det foreliggende virkelighetsbilde, uten dermed å angi noe om hva man eventuelt skulle bevege seg *mot*". Videre skriver han at også den estetiske erfaring kan bringe en i kontakt med slike grenseerfaringer og grenseoverskridelser, og at "Jo dypere man trenger inn i kunstverket, jo mer synes det å åpne seg opp" (Gulbrandsen, 2002, s. 21-22).

Gulbrandsen viser til Hegel, som påsto at kunstverket representerer det uendelige i en endelig eller sansbar form. Gulbrandsen trekker også en parallell til det som i religionen kalles inkarnasjon, at det uendelige eller guddommelige realiserer seg i et sansbart materiale, det lukkes inn i tid og rom og gjøres tilgjengelig for erfaring, og samtidig er det først gjennom dette at dette guddommelige blir til, altså aktualiseres og gjøres erkjennbart (Gulbrandsen, 2002, s. 21). I erfaringen av et kunstverk blir man satt i direkte kontakt med noe uendelig; kunstverket representerer altså en forestilling om møtet mellom det uendelige og det endelige.

Dét ved kunstverket som gjør at det åpner opp mot grensesprengende erfaring, er selv uutgrunnelig, og lar seg neppe redusere til kontekst, til sosiale forhold, til institusjonen kunst, til konsertvesenet eller andre former for situasjonisme. Det vi kaller *store* kunstverker besitter visse egenskaper som gjør dem egnet til å skape denne åpning - vel å merke for lyttere som er mottagelige for det. Verkene er ikke utbyttable. De må ha visse unike egenskaper, som vitenskapen forøvrig ikke kan gripe ved å betrakte dem utenfra som objekter. Her går det ingen vei utenom subjektets egen, estetiske erfaring av verket. (Guldbrandsen, 2002, s. 16)

En forestilling som har blitt nevnt tidligere i denne oppgaven, er at musikk utfolder seg over tid, i motsetning til andre kunstformer, som billedkunst og arkitektur, som utfolder seg i rommet. Guldbrandsen mener imidlertid at det blir for enkelt å si at musikken *bare* utfolder seg over tid, og billedkunsten *bare* i rommet: øyet som leser et bilde eller betrakter arkitektur er bevegelser som foregår over tid, og motsatt så eksisterer også musikken i rom, på flere måter. Musikken klinger i et hjem eller i en konsertsal, men musikken frembringer også et virtuelt rom gjennom klangen, som gir assosiasjoner til for eksempel høyt og lavt, fjernt og nært, stigende og fallende, forgrunn og bakgrunn. For det tredje, skriver Guldbrandsen, avhenger musikken av et psykisk rom i en mer fenomenologisk forstand. For at musikken skal kunne bli til et sammenhengende fenomen, må den forestilles slik, som en form for utstrekning. Psyken må overskue verket som struktur eller mønster, og sammenfatte fraser og avsnitt til helhetlige forløp. Vi blir dermed gitt et "blikk", skriver Guldbrandsen, som lar oss sammenligne hendelser på kryss og tvers av tidsaksen gjennom erindring og foregripelser, samtidig som også visuelle forestillinger blir sammenvevd med det auditive i erkjennelsen. Musikk er derfor både forløp i tid, og konstellasjon i rom. Verkfenomenet bli oppløst uten slik erindring og overblikk ifølge Guldbrandsen, det virtuelle rommet er en nødvendig betingelse for musikkens eksistens (Guldbrandsen, 2002, s. 9).

4.8 Den musikalske eksistensielle erfaring

Å ha en eksistensiell erfaring i musikalsk forstand innebærer å bli berørt i sitt innerste, og å trenge gjennom til "innsiden" av musikken, til de eksistensielle lagene som resonnerer med tilsvarende lag i oss. Ifølge Pio og Varkøy er musikk spesielt godt egnet til å bringe oss i kontakt med grunnvilkårene ved livene våre, som vi kan komme i kontakt med gjennom en åpning i kunstverket (2012, s. 104). Vi kan oppfatte aspekter ved livene våre som vi vanligvis ikke oppfatter, eller de aspektene som ikke lar seg beskrive med språk. Musikalske eksistensielle erfaringer har tilsynelatende evnen til å bringe oss fra den ontiske til den ontologiske dimensjonen, det vil si å bryte gjennom utsiden av væren å komme i kontakt med innsiden. I det neste kapitlet skal jeg drøfte de temaene jeg har undersøkt for å forsøke å gi et svar på problemstillingen min.

5. Drøfting

5.1 Introduksjon

I de forrige kapitlene har jeg undersøkt teorier om hvordan identitetene våre skapes, formes, og omkonstrueres, og hvilken rolle musikk kan ha i dette. Videre undersøkte teorier om eksistensielle erfaringer, og mer spesifikt musikalske eksistensielle erfaringer. I dette kapitlet skal jeg diskutere de eventuelle sammenhengene mellom musikalsk identitetsutvikling og musikalske erfaringer, og undersøke det som er denne oppgavens hovedformål, nemlig den eksistensielle erfaringens innvirkning på identitetsdannelse, og hvordan et subjekts musikalske identitet kan åpne opp for eksistensielle erfaringer.

Allerede i min diskusjon om eksistensialismen som filosofisk retning finnes det koblinger mellom det eksistensielle og identitet. Et fundamentalt grunnlag for eksistensiell tankegang er at et subjekts identitet ikke konstitueres av verken naturen eller av kulturen, ettersom det å eksistere i seg selv er å konstituere en slik identitet. I en eksistensialistisk tankegang er det gjennom å eksistere i seg selv at hva det vil si å være menneske blir gitt mening, og derfor kan eksistens anses som "self-making-in-a-situation", altså en situert form for selvskaping. Eksistensialismens bidrag til identitetstenkningen forsøker å si noe om hvem vi er som mennesker på det mest grunnleggende, og at dette er vilkår som blir gitt av det å eksistere i seg selv. Dette er vilkår som er særegne for mennesket, andre entiteters essensielle egenskaper er fastsatt av hva slags entiteter de er. For mennesker vil dette si at hvem vi er, våre identiteter, er uløselig knyttet til grunnleggende, eksistensielle vilkår ved livet.

Når jeg i det følgende snakker om den eksistensielle erfaring vil jeg blant annet støtte meg til Nielsens modell som beskriver hvordan de eksistensielle lagene i musikken kan resonnerer med tilsvarende eksistensielle lag inne i oss. Det er også viktig å ta Smalls begrep om musicking i betraktning i den følgende diskusjonen, en musikalsk eksistensiell erfaring kan skje på mange ulike måter. For noen kan eksistensielle erfaringer kun finne sted når de selv er utøvere som fremfører musikk, for andre kan det være det at slike erfaringer kun finner sted dersom man har inntatt en lytterposisjon. For andre igjen kan erfaringene skje i begge situasjoner, eller verken eller, det kan også skje under dirigeringen av et kor for eksempel. Begrepet musicking dekker alle situasjoner hvor deltakere tar del i musikalske fremførelser, det er ikke det musikalske verket som er i fokus, men møtet mellom den erfarende og kunstverket.

Jeg skal altså se på knutepunktene mellom musikalsk identitetsdannelse og musikalske eksistensielle erfaringer, og et viktig element når det gjelder dette er øyeblikket. Mer spesifikt; de konstituerende øyeblikkene hvor man innser "dette er meg", eller "dette skal bli meg". Når jeg i det følgende skriver om identitet, kunstverk og eksistensielle erfaringer, er det i disse tilfellene snakk om musikalsk identitet, musikalske (kunst)verk og musikalske eksistensielle erfaringer.

5.2 Begrepene

I de forrige kapitlene har det vært diskutert flere former for grenseoverskridelser og møter med "noe annet", og ulike begreper som tas i bruk for å beskrive dette. Blant annet har det vært snakk om transcendent, sublimitet, erfaring, Martin Heideggers begrep om det ontiske versus det ontologiske, og ikke minst det latinske uttrykket basert på Rudolf Ottos tenkning *mysterium tremendum et fascinans*. Dette er krevende begreper som kan være noe flytende ettersom ulike forfatter tolker de forskjellig, og noen begreper kan i ulik grad være overlappende. Jeg ser det derfor som formålstjenlig for den diskusjonen jeg nå skal gå inn i å redegjøre for min forståelse av disse begrepene slik jeg bruker de når jeg snakker om en musikalsk eksistensiell erfaring.

Når en musikalsk eksistensiell erfaring finner sted, er det møtet som er i fokus, et møte med noe større og helt annet. Selve dette møtet kan vi kalle for *mysterium tremendum et fascinans*, et møte med noe rystende og fascinerende. Det vi møter, dette "helt andre" som samtidig kan være skremmende og vakkert, kaller jeg det sublime. Det sublime betegner noe som overskrider vår evne til å begripe.

Vetlesen skriver om begrepet erfaring, i betydningen av en konkret hendelse hvor vi bringes i kontakt med de eksistensielle sidene ved vår væremåte som subjekter. Gjennom denne eksistensielle erfaringen forandres subjektet, det rykkes ut av sitt vante mønster. Subjektet ser og opplever seg selv og sin subjektivitet med nye øyne, det rammes så kraftig av erfaringen at det erfarende subjekt forandres på et dypt nivå. Hva det er som forandres hos subjektet skriver Vetlesen lite om, og det er nok fordi det er et spørsmål det ikke finnes ett svar på, men mange svar som varierer fra subjekt til subjekt og fra erfaring til erfaring. Et mulig svar på dette er at identiteten forandres. Et møte med noe så overveldende at det berører en på et dypt eksistensielt plan kan være en erfaring som fører til et brudd, og den erfarende får en utvidet

oppfatning av sin identitet. Likeså kan også denne erfaringen være konstituerende for den identitetsfølelsen subjektet allerede har, og forsterke noe som allerede var tilstedeværende.

Selve overskridelsesakten, når vi står overfor det sublime og således bringes i kontakt med det som ligger utenfor vår forståelse, kaller jeg transcendens. For å beskrive denne overskridelsesakten vil jeg også ta i bruk noen av Heideggers begrepspar. Disse begrepsparene er det ontiske og ontologiske, væren og det værende, og verden og jorden, som på ulike måter kan relateres til hverandre. Det ontiske og det ontologiske er ulike dimensjoner ved tilværelsen. Den ontiske dimensjonen viser til vår omgang med verden og hvordan vi oppfatter den gjennom vårt sanseapparat, mens den ontologiske dimensjonen er en før-refleksiv dimensjon som vi ikke har tilgang til gjennom vårt sanseapparat. Væren viser til hvordan fenomener viser seg for oss i den ontiske dimensjonen, mens det værende er den ontologiske dimensjonen ved et fenomen. Verden og jorden er begreper som Heidegger brukte spesifikt når det gjaldt kunstverk. Verden viser til et kunstverks ontiske dimensjon, og de tekniske og materialistiske sidene ved et kunstverk. Jorden beskriver den ontologiske dimensjonen, det vil si de sidene ved kunstverket som vi ikke umiddelbart har tilgang til, men som kan vise seg for oss i små glimt gjennom erfaringen. Den nevnte overskridelsesakten beskriver det å trenge gjennom den ontiske dimensjonen til den ontologiske dimensjonen. Et kunstverks verden er den ontiske, materialistiske dimensjonen som man gjennom erfaringen kan bryte gjennom, for å komme i kontakt med jorden, den ontologiske dimensjonen. Med andre ord dreier dette seg om å avsløre kunstverkets værende for å komme i kontakt med dets væren.

Transcendens er selve overskridelsesakten, men også en kvalitet ved det erfarbare. Dette dreier seg om det Heidegger kalte striden mellom verden og jorden i kunstverkene. Transcendens er den kvaliteten som lar oss trenge gjennom kunstverkets verden og komme i kontakt med den ontologiske siden, jorden. Dette er ikke noe som skjer uten videre, og som Vetlesen skriver er ikke transcendens utelukkende en kvalitet ved det erfarbare. Denne kvaliteten fullbyrdes i møte mellom den erfarende og det erfarbare, med andre ord vil det si at for å kunne inneha transcendens er det erfarbare avhengig av subjektet. Subjektet må ha en vilje og en evne til å bli berørt, som må tilsvare det erfarbares potensiale til å berøre. Ved å ta i bruk Nielsens modell kan vi si at den musikalske erfaringen har potensiale til å bringe de eksistensielle lagene i musikken i kontakt med de eksistensielle lagene i oss selv, og det er transcendenten som kvalitet som lar subjektet komme i kontakt med disse lagene.

5.3 Kunstverkets åpning

Kunstverket utgjør ifølge Heidegger en åpning av verden, som i sjeldne øyeblikk har evnen til å endre vår opplevelse av verden og oppfatning av sannhet på et gjennomgripende nivå. Et kunstverk kan bare kalles et kunstverk hvis det har denne evnen til å endre den erfarendes verden i filosofisk forstand. At kunstverk har potensiale til å bringe mennesker i kontakt med de grunnleggende vilkårene for livet betyr at vi bringes i kontakt med det som legger grunnlaget for hvordan identitet konstrueres. Kunsten stopper oss i vår dagligdagse omgang med verden og lar oss reflektere over vår væren-i-verden, og gir oss en ontologisk bevissthet rundt vår eksistens. Dette betyr ikke bare at kunsten muliggjør eksistensielle opplevelser, men at disse opplevelsene er nært knyttet til vår identitet, hvem vi på det mest grunnleggende *er* eller *vil være* i livet vårt. I møte med det sublime kunstverket blir vi gjennom transcendens berørt i vårt innerste og kommer i kontakt med eksistensielle vilkår ved livet, fordi kunstverket åpner opp og viser sin verden for oss. Om vi følger Nielsens modell er det slik at kunstverkets eksistensielle lag resonnerer med tilsvarende lag i oss. Kunstverket åpner seg og sin verden for oss, men det åpner samtidig opp noe i oss; den erfarende blottstiller sin identitet.

Når subjektet på denne måten blottstilles og kommer i kontakt med de eksistensielle vilkårene, er det ikke bare slik at det er det erfarbare som endrer subjektet. Subjektet må ha en åpenhet ovenfor det som det erfarer. Slik jeg ser det er det er nettopp subjektets identitet som gjør det i stand til å være mottakelig for en erfaring, og dette kan foregå på to måter. I det erfarbare finnes det noe som resonnerer så sterkt med subjektets identitet at transcendens lar seg fullbyrde, slik at subjektet får bekreftet eller utvidet sin egen identitetsfølelse. En annen mulighet er at i møte med det sublime blottstilles og rystes subjektet på en måte som gjør at det endrer sin identitet etter dette møtet, eventuelt at subjektet skaper en helt ny identitet. Som tidligere nevnt anser jeg identitet som noe relativt relativt, framfor for eksempel en absolutt relativ posisjon, og jeg mener derfor ikke å antyde at subjektet skaper seg selv helt på ny. Derimot er det slik at de fleste av oss har flere skiftende identiteter, og det er derfor mulig at i møte med noe stort og uforventet, kan man skape seg en ny identitet knyttet til denne erfaringen. Om vi antar at vi alle har flere, skiftende identiteter, er det også relevant å spørre seg hvilken, eller hvilke identiteter, som blir forandret. Dette kan avhenge av både konteksten, tiden eller stedet hvor erfaringen finner sted. I ulike kontekster spiller individer ut ulike identiteter, men det er dermed ikke gitt at det er den identiteten som individet fremstiller i

øyeblikket hvor erfaringen tar sted som endres. Det grensesprengende kan åpne opp noe nytt og ukjent i den erfarende, eller åpne for endring av andre deler av den erfarendes identitet.

Kontekstene som et individ omgås i og situasjonene individet engasjerer seg i har avgjørende påvirkning når et individ skaper sin identitet. Ruud skriver at transcendentale erfaringer, altså møtet med noe oversanselig som sprenger rammene for vår dagligdagse virkelighet, kan være en av disse kontekstene som er viktig for identitetsdannelse. Identitet konstrueres etter hva eller hvem vi ønsker å være, og hvor vi vil tilhøre. Dette innebærer altså ikke bare kontekster som tilknytning til steder og andre mennesker, men også den eksistensielle erfaringen. En slik grensesprengende erfaring kan gjøre et så sterkt inntrykk på et subjekt at selve erfaringen blir en metafor for subjektets identitet.

Minner knyttet til musikk kan gi en sterk følelse av tilknytning til denne musikken, til spesielle personer, eller til stedet eller tiden hvor musikken ble fremført. Når det er snakk om slike sterke minner er det snakk om noe mer enn en opplevelse. Det er viktig å understreke denne forskjellen nok en gang: en erfaring er noe som kan følge av en opplevelse, men ikke enhver opplevelse blir erfaring. En erfaring rommer noe mer enn opplevelse, en erfaring er en opplevelse som preger oss i stor grad, og som ofte blir en del av vår identitet. Det jeg snakker om her er opplevelser knyttet til musikk som har blitt til en erfaring som subjektet har tatt med seg videre i livet.

Slik DeNora beskriver identitet er identitet uløselig knyttet til øyeblikkene hvor man finner seg selv i møter med musikk, hvor et subjekt preges av en musikkopplevelse som det bringer med seg videre i livet som et symbol på sin identitet. Denne opplevelsen omdannes altså ved refleksjon til erfaring, som igjen forhandles inn i subjektets identitetsforståelse. Identiteten er forankra i både den opprinnelige opplevelsen, og den temporære prosessen som skjer i etterkant. Identitet er i seg selv en opplevelse, og i opplevelsen av musikk opplever vi vår egen identitet.

Kunstverket har, om vi følger Pio og Varkøys fortolkning av Heidegger, både evnen til å endre vår subjektive eksistens og evnen til å endre historien på et kollektivt nivå. Dette kan eksemplifiseres med inntrykket Jimi Hendrix hadde på flower-power generasjonen. Jimi Hendrix' velkjente fremførelse av den amerikanske nasjonalsangen "The Star Spangled Banner" under Woodstockfestivalen gjorde et sterkt inntrykk på en hel generasjon, hvor mange tolket versjonen som et kritisk politisk budskap til verden, samtidig som mange ble gitt

nytt håp om en ny og bedre verden. Slike hendelser samler folk rundt et spesielt øyeblikk i historien, og det kan også skje på et nærmest globalt nivå. I møte med så store kunstverk kan tilhørerne få grensesprengende erfaringer, og de kan få bekreftet sin identitet eller skape en ny identitet igjennom musikken knyttet til dette øyeblikket. Vi kan knytte dette til Gees begrep affinitetsidentitet, det vil si en identitet knyttet til grupper som har felles interesser eller opplevelser, som de deler med andre i såkalte affinitetsgrupper. For å spille videre på eksempelet om Jimi Hendrix er det flere av de som var tilstede som reiser tilbake der festivalen ble holdt, for å minnes det estetiske aktørskapet de besatt på den tiden.

Som Frith skriver er opplevelse av identitet en sosial prosess, og gjennom musikk og estetisk vurdering blir grupper kjent med seg selv som grupper. Med andre ord, musikk som estetisk praksis uttrykker en forståelse for grupperelasjoner og kollektiv identitet. Slike store musikkopplevelser kan markere viktige punkter i livene våre både på et kollektivt nivå, og musikken kan dermed frembringe minner på et kollektivt nivå som knytter mennesker sammen i en felles historie. Identitet kan sees derfor sees som en "billett" til andre grupper, hvor subjekter får handlingsrom til å utøve sine identiteter, som igjen kan åpne for at eksistensielle erfaringer kan finne sted.

5.4 Øyeblikket

En viktig del av identitetskonstruksjon er å ha en følelse av et sammenhengende selv over tid, og identitet er derfor ikke bare en prosess som foregår i nåtid. Minner, spesielt minner knyttet til musikk, er viktig for individers identitetsfølelse. Slike minner minner individer om hvem de var på et bestemt tidspunkt i livet, og som diskutert tidligere kommer fortiden til live igjen gjennom musikkens temporære utfoldelse. Å gjenoppleve opplevelser med musikk gjennom minner er også en del identitetskonstruksjon ettersom individet kan endre betydningen av ulike opplevelser som en del av konstruksjonen av et sammenhengende selv over tid. Dette er også gjeldende for å skape et blick mot fremtiden. Minner har altså stor betydning for identitetskonstruksjon og til å stabilisere identitetsfølelsen.

Identitet er en temporær prosess og øyeblikksbundet. Det jeg mener med å si at identitet er knyttet til øyeblikkene er at øyeblikkene er knyttet til opplevelsene til et individ, som ved refleksjon omdannes til erfaring. Disse erfaringene forhandles igjen inn i en identitet, og er derfor en temporær prosess. Opplevelsene blir til erfaringer som så skriver seg inn i identitetsfølelsen over tid, og alt dette skriver seg fra øyeblikket; der, når og hvor individet

blir konfrontert med noe større, en grensesprengende musikalsk erfaring som stopper individet i sin dagligdagse omgang med verden. Identitet er derfor forankret både i øyeblikket og den temporære utfoldelsen. Møtet med det sublimе strekker seg ut over tid, den transcendentale grenseoverskridelsen hvor subjektet blir satt i direkte møte med sin egen endelighet er en prosess som strekker seg ut over tid. Disse øyeblikkene er med på å forme den erfarendes identitet, men også hukommelsesprosessen er formende, og denne strekker seg også ut over tid. En eksistensiell erfaring er slikt sett et minne, et minne av en eksistensiell musikalsk opplevelse som over tid og ved refleksjon har blitt omdannet til en erfaring.

I minnearbeidet vårt gir vi tidligere opplevelser med musikk ny mening, og de hendelsene vi faktisk husker spiller derfor en viktig rolle i konstruksjonen av identitet. Grensesprengende møter med noe større, noe helt annet, utenfor vår forståelse, preger oss på et så grunnleggende nivå at de lettere skriver seg inn i vår hukommelse.

5.5 Identitet som åpenhet

Som vi ser av den foregående diskusjonen er det ofte snakk om en gjensidig påvirkning når vi snakker om identitet og eksistensielle erfaringer knyttet til musikk. Subjektet åpner seg for erfaringen og musikken åpner sin indre verden for subjektet, noe som avhenger både av subjektets mottakelighet og musikkens evne til å hensette subjektet. På grunn av denne vekselvirkningen er derfor spørsmålet om i hvilken grad et individs musikalske identitet kan åpne opp for eksistensielle møter med musikk vanskelig å besvare isolert. Ikke all musikk lar subjektet bli hensatt, og ikke alle subjekter blir hensatt av den samme musikken.

Identitetskonstruksjon er grunnleggende sett knyttet til eksistensielle spørsmål som alle konfronteres med: hva, hvordan og hvem man vil være i livet. Dessuten må identitet ses i sammenheng med de kontekstene, situasjonene og opplevelsene som subjektet tar del i. Musikkopplevelser som subjektet kan identifisere seg med og selv velger å ta del i kan bidra til at eksistensielle møter med musikk kan skje. Dette dreier seg om gjenkjennelsesaspektet ved identitet. Når et subjekt blir satt i møte med en musikkopplevelse hvor det føler et identisk forhold mellom sin identitetsfølelse og musikkfenomenet kan dette resonere sterkt i subjektets indre. Subjektet søker altså musikkopplevelser hvor subjektet allerede føler en tilknytning til sin identitet, noe som både gjør det lettere for subjektet å la seg bli hensatt av musikken, og lettere å nå inn i de dypere meningslagene i musikken. Dette dreier seg ikke bare om å få bekreftet en allerede tilstedeværende identitetsfølelse, men også å konstruere sin

identitet. Subjektet søker opplevelser hvor det kan konstruere sin identitet etter hvem det *vil* være, og åpner derfor opp for at eksistensielle møter kan skje. Ruud brukte begrepet autentisitet for å beskrive opplevelser der en indre identitetsfølelse kommer til uttrykk i møte med noe som fyller en med mening. Autentisitet innebærer å avgrense sin egen individualitet og å ha preferanser for noen musikkformer fremfor andre, noe som vil si at det er høyst subjektivt hvilke opplevelser med musikk som kan gi eksistensielle erfaringer.

Det er som nevnt viktig i denne sammenhengen å ta i betraktning viktigheten av omstendighetene som individet involverer seg i, for eksempel slik Bronfenbrenners utviklingsøkologiske modell viser de ulike kontekstene hvor barns identitet utvikler seg. Disse ulike kontekstene, mikro-, makro-, eksosystemet og så videre, påvirker individer på ulikt vis og et individ kan utvikle flere identiteter som det bytter på mellom de ulike systemene. Det er dermed ikke gitt at et eksistensielt møte med musikk kan skje i alle og på tvers av de ulike kontekstene, ettersom individets følelse av identitet kan variere.

En eksistensiell erfaring henger sammen med subjektets identitet, men ikke ensidig og utelukkende, kunstverket må også inneha visse egenskaper. Slike egenskaper, altså det ved kunstverket som lar det åpne opp for eksistensielle erfaringer, er varierende og vanskelig å fastslå nøyaktig. Disse egenskapene, hva enn de måtte være, er uansett avhengig av den erfarendes subjektive erfaring av verket. Jeg vil også argumentere for, i likhet med Frith, at identitet i seg selv er en form for opplevelse, og at en musikkopplevelse derfor ikke bare er en opplevelse av verden, men kan være en opplevelse av oss selv og av vår egen identitet.

5.6 Eksistensielle erfaringer som formende

Som det framgår av det foregående er den gjensidige påvirkningen mellom identitet og erfaring nærmest umulig å se bort i fra. Det er derfor vanskelig å sette ord på egenskaper ved eksistensielle erfaringer som resulterer i en endring av et individ isolert fra subjektets identitet, men Ruuds begrep om det transpersonlige rom kan være nyttig i en slik sammenheng. Det transpersonlige rom beskriver noe utenfor det erfarende subjektet, som vekker intense følelser og endrede bevissthetstilstander. Det dreier seg om en opplevelse av grenseoverskridende fenomener hvor subjektet føler seg som en del av noe større. I noen slike møter er det ikke sikkert at subjektets identitet og selverkjennelse var en bidragende faktor til at erfaringen fant sted. Likevel vil disse opplevelsene sterkt prege subjektet, som så kan refleksivt bearbeide denne opplevelsen til en erfaring som så blir en del av identitetsoppfatningen.

6. Innvirkninger i skolesammenheng

Identitet kan være sterkt knyttet til musikk, og musikalske eksistensielle erfaringer kan også være identitetsformende. Identitet er et markant forskningsfelt og inkluderingen av uttrykket eksistensielle erfaringer i læreplanen gjør det interessant å stille flere spørsmål som går utenfor denne oppgavens omfang. Har skolen og musikk lærere et ansvar når det kommer til å belyse slike temaer, eller kan de snarere være en hindring for elevenes forståelse og innsikt av dette? Hvordan legger musikk lærere til rette for eksistensielle erfaringer i klasserommet, og hvilken sammenheng kan dette ha med identitetsskapingen til elevene?

Ifølge Lamont kan barn allerede i 7 årsalderen utvikle en musikalsk identitet, men identitetsutvikling er også svært viktig i tidlig ungdom. Det er derfor interessant å stille spørsmål rundt hvilken rolle læreren har i slike kontekster. Kan de bidra til en positiv utvikling av identitet eller vil en involvert lærer stå i veien for dette? Med bakgrunn i denne oppgavens drøfting kan det også være interessant å spørre seg hvordan det å legge til rette for eksistensiell erfaring i seg selv bidrar til å legge til rette for identitetsutvikling, eller vice versa?

Det er viktig å påpeke igjen at disse spørsmålene ikke er det denne oppgaven dreier seg om. Denne oppgavens formål er tenkt som et bidrag til videre forskning på musikalsk identitet og musikalske eksistensielle erfaringer, og å åpne for at disse temaene kan forskes på i sammenheng. Disse spørsmålene er derimot viktig å stille seg fra et didaktisk perspektiv for personlig refleksjon, eller for senere utforskning. Et forsøk på å besvare disse spørsmålene vil også trolig gi nye utfordringer og nye spørsmål å besvare.

Ingen av disse spørsmålene lar seg lett besvare, identitet varierer fra person til person og eksistensielle erfaringer varierer fra gang til gang. Ingen av de som skriver om eksistensielle erfaringer har noen oppskrift på hvordan man bygger opp til at slike erfaringer kan finne sted. Ett av mange mulige svar på slike spørsmål kan være at det dreier seg om kodefortrolighet, kjennskap til musikken og ulike kodene, formmessig og kulturelt, den består av. Kunstverket åpner seg bare for det som subjektet selv er åpent for, og for å komme i kontakt med de dypere meningslagene i musikken, de eksistensielle lagene, kan kodefortrolighet være til hjelp, selv om det ikke nødvendigvis er en forutsetning. Slike opplevelser kan være krevende for en lytter, og det kan derfor være nødvendig å bli vant til å lytte for å få slike opplevelser. Som Vetlesen skriver; jo dypere man trenger inn i kunstverket, jo mer synes det å åpne seg opp. En eksistensiell erfaring er ikke nødvendigvis noe som skjer uten forutsetning, men i kunstverket

kan kvaliteten transcendens ligge som mulighet, hvis man tør og evner å trenge dypt nok inn. I et møte mellom et subjekt og musikk må subjektets evne og vilje til å bli berørt tilsvare musikkens potensiale til å berøre, og det kan derfor være nyttig å spørre seg hvordan man kan bygge fundamentet for at slike erfaringer kan finne sted.

Flere forskere har skrevet om hvordan musikkfaget de senere årene har blitt mer og mer instrumentalisert. Ifølge Frede Nielsen synes både musikkpedagogisk forskning og praksis å legge mest vekt på de ytre og teknisk målbare sidene ved musikken, og sier at dette kan være en grunn til at eksistensielle sider ved musikken blir marginalisert eller oversett (Nielsen, 1998).

Musikkforsker Hanne Fossum skriver at vilkårene for musikkutdanning i Norge og Europa har forandret seg vesentlig i løpet av de to siste tiårene, i den forstand at det stadig legges større vekt på den utilitaristiske moralfilosofien. For utdanning vil dette si at utdanningen skal være "effektiv", at elever skal følge kortest mulig vei gjennom utdanningen og ut i jobb. Ettersom musikalske opplevelser ikke er målbare og ikke bidrar til denne formen for utilitarisme blir musikalske opplevelser neglisjert fremfor grunnleggende kunnskaper som lar seg måle og vurdere, og musikkfaget blir i større grad instrumentalisert. Fossum drøfter denne problematikken i lys av Heideggers filosofi om væren og hans kritikk av teknologien, og foreslår at det trengs en "ontological turn", som innebærer å vende seg bort fra disse tendensene i musikkutdanning og utdanningspolitikk, og rette fokus mot "a "remembrance" of the meaning of music in people's lives and in society" (Fossum, 2015, s. 76-77).

Fossum argumenterer for at musikkopplevelsen i seg selv er verdifull, uten at den bidrar til noen målbare resultater. Musikkopplevelsen er i fokus i den nye læreplanen Kunnskapsløftet, men begrepet er ikke i sitt rette element her ettersom denne planen er målstyrt. Videre argumenterer Fossum for at nettopp musikalske eksistensielle erfaringer (med utgangspunkt i Frede Nielsens modell og Øivind Varkøys refleksjoner) kan være en viktig del av en ontologisk dannelse som forbereder en på livet, spesielt i utdanningen av musikk lærere (Fossum, 2015, s. 93-94).

7. Avslutning

I denne avslutningsdelen er det ikke min intensjon å syntetisere alle funnene og tankene som har blitt gjort i løpet av oppgaven, men noen viktige elementer stikker seg ut.

Store, meningsfulle musikkopplevelser kan skake oss på et grunnleggende vis og ramme inn bestemte tidspunkt i våre liv. Slike opplevelser setter oss i kontakt med eksistensielle sider ved tilværelsen vår, og hvem vi på det mest grunnleggende er eller vil bli. Disse øyeblikkene kan bli en del av fortellingen om oss selv, men det er ikke alltid musikkopplevelsens betydning er tydelig for oss første gang. I minnearbeidet vårt skiller vi ut tidligere opplevelser med musikk som vi anser som betydningsfulle og gir disse ny mening, og de hendelsene vi husker spiller derfor en viktig rolle i konstruksjonen av identitet.

Musikalske eksistensielle erfaringer er øyeblikk hvor man finner seg selv i musikken, og er derfor uløselig knyttet til identitet. I disse grensesprengende øyeblikkene blir individet satt i direkte kontakt med hvem det er, og hvem det vil bli i fremtiden. Individet tar med seg disse øyeblikkene videre i livet, som ved refleksjon blir til minner, og forsterker følelsen av et sammenhengende selv over tid. Ved å gjenoppleve disse minnene blir individet nok en gang påmint sin identitet, hvem de var på det tidspunktet, hvem de nå er, og hvem de vil bli. Minner knyttet til grensesprengende musikalske opplevelser gir derfor drivkraft til identitetskonstruksjon fra fortiden inn i fremtiden.

Dette er ikke en oppgave som dreier seg om didaktikk direkte, men er tenkt å skulle bidra til et grunnlag for videre didaktisk utvikling som kan være fruktbar både for kollegers praksis, for videre forskning og for framtidige fagpolitiske prosesser. Mitt bidrag er en belysning av mulige interaksjoner mellom identitetskonstruksjon og eksistensielle musikalske erfaringer. Jeg mener å ha lagt et godt fundament i denne oppgaven for å kunne argumentere for at disse kategoriene er forbundet med hverandre, interagerer på dype plan og er av stor betydning for hverandre. Denne oppgaven er bare en byggestein i et felt under utvikling, men i løpet av dette prosjektet har jeg kommet fram til erkjennelser som har fagdidaktiske implikasjoner og utfordringer, erkjennelser som dermed bør få konsekvenser både for morgendagens nasjonale og institusjonelle fagplaner, og for musikkdidaktisk forskning og praksis.

Bibliografi

- Angelo, E. & Varkøy, Ø. (2011). Væren og makt. Om opplevelser og forståelser av instrumentalpedagogiske praksiser. *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 13* (s. 93-114). Oslo: NMH-publikasjoner.
- Barker, C. (2012). *Cultural studies: theory and practice* (4. utg.). Los Angeles: Sage.
- Berkaak, O. A. (1996). Om "norske nerk" og "virtuelle selv": Noen refleksjoner omkring kulturarv og formidlingsideologier. *Norsklæreren: Tidsskrift for språk og litteratur*(4), 5-14.
- Crowell, S. (2017). Existentialism. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hentet fra <https://plato.stanford.edu/entries/existentialism/>
- DeNora, T. (2006). Music and self-identity. I A. Bennett, B. Shank & J. Toynbee (Red.), *The Popular music studies reader* (s. 141-147). London: Routledge.
- Edley, N. (2001). Analysing masculinity: Interpretative repertoires, ideological dilemmas and subject positions. I M. Wetherell, S. Taylor & S. J. Yates (Red.), *Discourse as data a guide for analysis* (s. 189-228). London: Sage.
- Fitzgerald, T. K. (1993). *Metaphors of Identity: A Culture-Communication Dialogue*. New York: State University of New York Press.
- Fossum, H. (2015). Towards an Ontological Turn in Music Education with Heidegger's Philosophy of *Being* and His Notion of *Releasement*. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations* (s. 75-97). Dordrecht: Springer.
- Frith, S. (2011). Music and Identity. I S. Hall & P. du Gay (Red.), *Questions of Cultural Identity* (s. 108-127). London: United Kingdom, London: SAGE Publications Ltd.
- Gee, J. P. (2000). Identity as an Analytic Lens for Research in Education. *Review of Research in Education*, 25, 99-125.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity : self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press.
- Guldbrandsen, E. E. (2002). Verkets åpning. Om verkbegrep, estetisk erfaring og transcendens. *Studia musicologica Norvegica (trykt utg.)*. 28(2002), s. 5-23.
- Imsen, G. (2014). *Elevens verden : innføring i pedagogisk psykologi* (5. utg. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

-
- Koskinen, C. A. L. & Lindström, U. Å. (2013). Hermeneutic reading of classic texts. *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, 27(3), 757-764. doi: 10.1111/j.1471-6712.2012.01080.x
- Lamont, A. (2002). Musical identities and the school environment. I R. A. R. MacDonald, D. J. Hargreaves & D. Miell (Red.), *Musical identities* (Vol. 3, s. 41-59). Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Leijonhufvud, S. & Thorgersen, C. F. (2015). Music as Art - Art as Being - Being as Music. A Philosophical Investigation into How Music Education Can Embrace a Work of Art Based on Heidegger's Thinking. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations* (s. 113-128). Dordrecht: Springer.
- Lübcke, P., Grøn, A., Bjune, R. & Høie, A. (1996). *Filosofileksikon*. Oslo: Zafari.
- Mantzavinos, C. (2016). Hermeneutics. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hentet fra <https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/>
- Nielsen, F. V. (1998). *Almen musikkdidaktik* (2. utg.). København: Akademisk Forlag.
- Nörenberg, H. (2017). The Numinous, the Ethical, and the Body. Rudolf Otto's "The Idea of the Holy" Revisited. *Open Theology*, 3(1), 546-564. doi: 10.1515/opth-2017-0042
- Pio, F. (2015). On Heidegger's relevance for a phenomenologically oriented music Didaktik: the unheard *Nordisk musikkpedagogisk forskning. Årbok 16* (s. 23-52). Oslo: NMH-publikasjoner.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2012). A Reflection on Musical Experience as Existential Experience: An Ontological Turn. *Philosophy of Music Education Review*, 20(2), 99-116. doi: 10.2979/philmusieducrevi.20.2.99
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2015). Introduction. An Ontological Turn in the Field of Music and Music Education. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations* (s. 1-14). Dordrecht: Springer.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Skinner, Q. (1988). *Meaning and Context: Quentin Skinner and his Critics*. Oxford: Polity Press.
- Small, C. (1999). Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*, 1(1), 9-22. doi: 10.1080/1461380990010102
- Sublime. (s.a.). *Merriam-Webster's online dictionary*. Hentet fra <https://www.merriam-webster.com/dictionary/sublime>

- Utdanningsdirektoratet. (2006a). *Den generelle delen av læreplanen*. Hentet fra https://www.udir.no/globalassets/upload/larerplaner/generell_del/generell_del_lareplanen_bm.pdf.
- Utdanningsdirektoratet. (2006b). *Læreplan i musikk*. Hentet fra <http://data.udir.no/kl06/MUS1-01.pdf>.
- Varkøy, Ø. (2015). The Intrinsic Value of Musical Experience. A Rethinking: Why and How? I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations* (s. 45-60). Dordrecht: Springer.
- Varkøy, Ø. (2017). Musikkopplevelse som eksistensiell erfaring. I Ø. Varkøy (Red.), *Musikk - dannelse og eksistens* (s. 59-71). Oslo: Cappelen Damm akademisk.
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.), *Musikk og mysterium : fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring* (s. 40-48). Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Wallrup, E. (2015). Music, Truth and Belonging: Listening with Heidegger. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of Music Education Challenged: Heideggerian Inspirations* (s. 113-128). Dordrecht: Springer.

Tillatelse til bruk av figur Table 1 på side 19 gitt av SAGE publishing.

Tillatelse til bruk av figur Figure 3.1 på side 24 gitt av Oxford Publishing Limited.

Jeg har henvendt meg til Akademisk Forlag angående tillatelse til bruk av figurene Figur 4.1 og Figur 4.2 på side 56 men ikke fått respons.